

**CLAUDE CALAME. SENTIERS TRANSVERSAUX.
ENTRE POETIQUES GREQUES ET POLITIQUES CONTEMPORAINES.
ANTICHITÀ E SCIENZE UMANE PER UN APPROCCIO ANTROPOLO-
GICO DEI TESTI POETICI GRECI.**

Istituto Svizzero di Roma, 23 Gennaio 2009.

Saluto del Direttore dell'ISR

Gentili Signore, Egregi Signori, e, innanzitutto, caro Claude

Un caloroso benvenuto per l'evento di questa sera che verte su *Antichità e scienze umane!*

Se mi guardo intorno, mi sembra che quest'incontro potrebbe anche essere intitolato quasi un 'who is who' degli ellenisti di Roma e d'Italia: il nome di Claude Calame ha evidentemente funzionato come una *calam-íta* per attrarre tanti illustri colleghi e riunirli qui nella villa Maraini per discutere di un tema che da anni sta al centro della ricerca dello studioso svizzero di spicco: l'approccio antropologico dei testi poetici greci.

Il motivo immediato per l'incontro di oggi – organizzato in collaborazione con l'École française de Rome (saluto cordialmente il collega amico Michel Gras), la Faculté des Lettres dell'Università di Losanna e l'École des Hautes Études en Sciences Sociales EHESS di Parigi – è la recente uscita della raccolta di vari saggi di Claude Calame *Sentiers transversaux. Entre poétiques grecques et politiques contemporaines*, una raccolta curata dagli allievi David Bouvier, Martin Steinrück e Peter Voelke: mi congratulo con loro per questa bella iniziativa! Si è giunti ad un risultato imponente: un libro ricchissimo, che include importanti riflessioni non solo su mito e rito, sul genere letterario della 'poesia lirica greca', sulle figure gigantesche nella mitologia greca e sulle muse, ma anche sulla semiotica dell'*énonciation* (tema particolarmente caro a Claude), sul discorso mitico e mistico, sulla retorica – e non per ultimo, e nonostante il crollo del paradigma Wall Street sempre di grandissima attualità: sull'influsso che ha esercitato il neoliberalismo sulla produzione di ricerca nelle scienze dell'antichità, e altresì anche su aspetti della politica svizzera, che vanno oltre i confini della nostra Confederazione: *Pratiques discursives de l'asile en Suisse*.

Un'ampiezza tematica molto impressionante quindi, come lo è anche il percorso accademico di Claude Calame – dopo aver insegnato per ben 20 anni all'Università di Losanna, nel 2003 è stato nominato Direttore di studi alla EHESS di Parigi –, per non parlare di tutto ciò che Claude ha messo in piedi durante la sua lunga attività a Losanna (il gruppo internazionale di riflessione in antropologia culturale e sociale, con colleghi di Pavia, Torino, Milano, Parigi e Losanna; oppure gli incontri e collo-

C. Riedweg

qui *Coralie* che hanno riunito ogni anno studenti e ricercatori delle Università di Cornell, Harvard, Princeton, Lille e Lausanne per discutere su un tema della poetica greca; oppure le sue tante iniziative interdisciplinari intraprese a Losanna stessa) – una attività indefessa che ci si può solo aspettare da un alpinista e scalatore instancabile come lo è Claude Calame. E come si vede, i legami con l'Italia, dove lui ha anche studiato e insegnato per qualche anno (Urbino), sono sempre stati tanti lungo tutta la sua carriera accademica.

È un grande piacere avere lui e tutti voi, qui da noi, e vi auguro una serata ricca di stimoli intellettuali.

Zürich

Christoph Riedweg

IL CANTO DELLE PERNICI IN ALCMANE: POETI UCCELLI E UCCELLI POETI*

Per onorare Claude Calame – e insieme per rispettare la tematica di questo incontro, che suona “per un approccio antropologico dei testi poetici greci” – ho pensato di concentrarmi su un autore caro a Calame: Alcmane. Parlerò infatti del celebre frammento ‘delle pernici’, un testo che ha suscitato molto interesse, ma anche molte discussioni, fra i classicisti¹:

«queste parole e il canto (*épe táde kái mélos*) Alcmane trovò (*héure*), componendo in linguaggio la voce (*geglossaménein ... ópa sunthémenos*) delle pernici (*kakkabídon*)»

La domanda che questo difficile frammento suscita immediatamente, o almeno dovrebbe suscitare, è la seguente: Alcmane sta dicendo ‘la verità’? In altre parole, nel suo canto il poeta si era *realmente* ispirato al canto delle pernici? Oppure, come riteneva per esempio sir Maurice Bowra, abbiamo qui semplicemente a che fare con una metafora azzeccata?²

Per rispondere a questa domanda cercherò di avvicinarmi a questo frammento tenendomi il più possibile al livello “emico” dell’analisi. In altre parole, utilizzando la categoria elaborata da Kenneth Lee Pike oltre mezzo secolo fa, e fatta propria

* Questo saggio riprende in parte argomenti che ho già trattato in *Voci. Antropologia sonora del mondo antico*, Torino Einaudi 2007

¹ Alcmane 39 P., 91 C. Il frammento è citato da Ateneo 9.389 f-390, a proposito di **kakkabai** sinonimo di **perdikeō**. Si veda il ricco commento di E. Degani e G. Burzacchini, *Lirici Greci*, Firenze 1977, 285 ss.; l’apparato ed il commento di Calame (*Alcman*, edidit C. Calame, Roma 1983, 116 s. e 480 ss.), rendono conto delle innumerevoli difficoltà create dal testo e delle altrettanto innumerevoli proposte di soluzione. Il testo adottato al v. 2 per il tradito **eurete glwssamenon** è quello suggerito da B. Marzullo, *Alcmane 92 D*, RhM 98, 1955, 93, accettato da D.L. Page, *Poetae melici Graeci*, Oxonii 1962, fr. 39, e da B. Gentili, *I frr. 39 e 40 P. di Alcmane e la poetica della mimesi nella cultura greca arcaica*, in *Studi in onore di V. De Falco*, Napoli 1971, 59; Calame è scettico e lascia fra *cruces* parte del testo, così: **eure †geglwssamenan†**. Su questo difficile frammento si vedano le belle osservazioni di C. Brillante, *Il canto delle pernici in Alcmane e le fonti del linguaggio poetico*, RFIC 119, 1991, 150-63, che seguiamo. In particolare: per ciò che riguarda il participio *συνθέμενος*, il verbo sembra avere qui non il senso più usuale, ossia quello di “comprendere”, ma quello letterale di “mettere insieme per sé”; quanto a **geglwssamenan**, il verbo **glwssaw** ha tutta l’aria di un normale denominativo tratto dal termine **glwssa** “lingua” o “linguaggio” (cf. E. Schwyzer, *Griechische Grammatik*, I, München 1968, 730 s.); vero è che questa forma (restituita) sembra costituire un *hapax* nella letteratura greca, ma vedi Brillante, *Il canto delle pernici*, con paralleli persuasivi. La traduzione che diamo nel testo è quella di B. Gentili, *Poesia e pubblico nella Grecia antica*, ed. aggiornata, Milano 2006, 89: preziosa l’osservazione di Gentili, secondo cui, nella concezione greca arcaica, la creazione poetica è contemporaneamente euristica ed imitativa, ossia vede come inscindibili i momenti del ‘trovare’ e quello dello ‘imitare’ (Gentili, *ibid.* 88 ss.).

² C.M. Bowra, *La lirica greca da Alcmane a Simonide*, trad. it. Firenze 1973, 44: «poco più che un’immagine adatta allo scopo». Affermazioni di questo genere sembrano suscitate da un singolare desiderio di banalizzare il più possibile la cultura antica.

dalla cosiddetta ‘nuova etnografia’ nei decenni successivi. Secondo questa impostazione, gli studi sulle culture presentano due diversi livelli di indagine, definibili nei termini di ‘etico’ vs. ‘emico’. Il primo si nutre di concetti considerati in qualche modo universali e introdotti nell’analisi dall’*esterno*, attingendo al patrimonio intellettuale condiviso dall’osservatore; il secondo, invece, privilegia le categorie conoscitive proprie di chi fa parte della cultura in questione: un modo *interno*, non esterno, di descriverla³.

Inoltriamoci dunque nel territorio squisitamente ‘emico’ delle categorie culturali utilizzate dagli antichi a proposito del rapporto fra poeti ed uccelli.

Ateneo, l’autore che ci tramanda questo frammento, ne dava un’interpretazione piuttosto esplicita: «in questo modo [Alcmane] rende chiaro che ha imparato a cantare dalle pernici». Si tratta di una vera e propria disciplina poetica, di una scuola, in cui gli uccelli hanno svolto il ruolo di maestri. Dietro queste parole troviamo l’eco di una teoria della genesi poetica e musicale espressa più volte nella cultura greca e romana. Ancora Ateneo, infatti, alla citazione del frammento di Alcmane fa seguire un’affermazione esplicita di Cameleonte Pontico, secondo cui «l’invenzione della musica fu escogitata dagli antichi prendendo esempio dagli uccelli che cantano nei luoghi solitari»⁴. Anche Plutarco, convinto sostenitore della tesi secondo cui gli animali sono dotati di ragione, sosteneva che i migliori poeti hanno modellato le loro più soavi “poesie e melodie” (*poiémata kái méle*) sui “canti” (*odái*) di cigni e usignoli: sarebbe stato anzi Democrito ad affermare che, nel “canto” (*odé*), siamo discepoli del cigno e dell’usignolo⁵. Tutto questo ci aiuta anzi a

³ K.L. Pike, *Language in Relation to a Unified Theory of the Structure of Human Behaviour*, Glendale 1967, partic. 8-15. Com’è noto questa categoria si ispira all’opposizione creata dai linguisti nell’analisi dei suoni del linguaggio: “fon-emico” (i suoni nella loro concreta funzione all’interno di un dato linguaggio) vs. “fon-etico” (i suoni secondo le loro proprietà acustiche in quanto tali). Cf. le precisazioni di W. Goodenough, *Culture, Language, and Society*, Menlo Park, Ca., 1981, 16: «We may say that when we describe any socially meaningful behavioral system, the description is an emic one to the extent that it is based on elements that are already components of that system; and the description is an etic one to the extent that it is based on conceptual elements that are not components of that system»; cf. anche M. Harris, *The Rise of Anthropological Theory*, London 1968, 571 ss.; *History and Significance of the Emic/Etic Distinction*, in *Annual Review of Anthropology* 5, 1976, 329 ss. (331-34).

⁴ Fr. 24 Wehrli (F. Wehrli, *Phainias von Heresos. Chamaileon. Praxiphanes*, Basel Schwabe 1957)

⁵ Plutarco, *soll. anim.* 19-20; Democrito 68 B 154 D.-K.; in *Ar. Av.* 748 ss., si dice «Frinico, come un’ape, aveva succhiato [dall’usignolo] il frutto di canti immortali, componendo soave melodia»; Lucrezio (5.1379 s.) ammoniva poi che «l’arte di imitare con la bocca gli squillanti canti degli uccelli cominciò ben prima che gli uomini fossero in grado di eseguire (*concelebrare*) poemi regolari (*levia carmina*), producendo piacere per le orecchie»: secondo una felice osservazione di C. Giussani, quel *levia* “lisci” significa “regolari”, il contrario di *horridus* (Hor. *ep.* 2.1.157: *horridus ... saturnius*): C. Giussani, *T. Lucretii Cari De rerum natura*, Torino 1921, IV 164. Per *concelebrare* nel senso di ripetere, eseguire; cf. p. es. Cic. *inv.* 1.3.4 *studia ... per otium ab optimis concelebrata enituisse*.

comprendere perché mai a proposito di Omero – quando era ormai divenuto mito e paradigma del poeta in generale – Alessandro di Pafo raccontasse quanto segue.

Costui sosteneva che Omero fosse figlio di due egiziani, Dmasagora ed Etra. Ad allattarlo sarebbe stata una profetessa figlia di Oro, sacerdotessa di Iside, “dal cui seno scorreva miele nella bocca del ragazzo”. Le premesse erano buone, come si vede, ma le conseguenze furono ancora più straordinarie. “La notte” infatti “il bambino emetteva nove voci (*phonái*): di rondine, di pavone, di colomba, di cornacchia, di pernice, di folaga, di storno, di usignolo e di merlo”⁶. Queste esibizioni notturne del bambino sono molto significative. Come un apostolo investito dal dono soprannaturale delle “lingue” il giorno della Pentecoste – e come tale capace di esprimersi negli idiomi di tutti gli uomini, anche quelli che non ha mai appreso – il piccolo Omero mostra il suo divino talento poetico parlando scioltamente le “lingue” dei maestri stessi della poesia: gli uccelli. Il fatto è che il mondo sonoro dei volatili e quello dei poeti sono fra loro contigui, e il passaggio di versi e melodie dall’uno all’altro è visto come un processo culturalmente codificato: versi di uccelli, cinguettii di poeti.

Questi brevi accenni sono in grado di mostrare almeno quanto segue: ossia che, in antico, circolavano teorie secondo le quali musicisti e poeti avevano appreso le regole delle loro arti proprio imitando il canto degli uccelli. Esattamente quello che Alcmane dichiara di aver fatto.

Concentriamoci adesso sul frammento delle pernici. Purtroppo si tratta di un testo assai maltrattato dalla tradizione, come Calame sa meglio di chiunque altro, ma vale ugualmente la pena di osservarlo da vicino. In primo luogo il verbo usato da Alcmane, “trovare” (*héure*). Com’è stato notato, questa espressione identifica un aspetto caratteristico della poetica greca arcaica, che considera invenzione e imitazione come due momenti inscindibili di uno stesso processo compositivo⁷. Vediamo adesso il nome degli uccelli evocati da Alcmane, cioè *kakkabides*. Quello più frequentemente usato, in greco, per designare le pernici è *pérdikes*. Invece di questo nome, però, per designare le pernici il poeta ne ha scelto un altro che potesse funzionare anche come miglior icona sonora del loro canto: *kakkabides*. La voce che viene assegnata a questi uccelli, infatti, è detta proprio *kakkabízein*, un verso che imita probabilmente il *cac-cac* emesso in determinate circostanze da questi uccelli. Enunciando il nome delle

⁶ Si tratta della *Vita* di Omero tramandata da Eustazio, in *Odyseam* 1713, 17: F. De Martino, *Omero quotidiano. Vite di Omero*, Osanna Venosa 1984, 140 s. Chi sia Alessandro di Pafo ci è ignoto: cf. De Martino 160. Un moderno zoomusicologo direbbe che Omero viene assimilato a un “mimo poliglotta” (*Mocking bird*), l’uccello americano capace di imitare nel proprio canto un gran numero di temi e richiami ripresi da quelli di altre specie: sul “mimo poliglotta” vedi D. Rothenberg, *Perché gli uccelli cantano*, trad. it. Milano 2006, 199 ss.

⁷ B. Gentili, *Poesia e pubblico*, 87 ss.

pernici – un nome dai tratti così fortemente fonosimbolici – il poeta comunica dunque non solo la loro identità, ma anche un’eco della loro vocalità⁸.

Vengono infine le due espressioni più difficili e discusse di questo frammento: da un lato *sunthémenos*, dall’altro *geglossaméne ... óps*. Che cosa significano? La prima, *sunthémenos*, indica l’atto di “mettere insieme”. Per rendere il senso di questa parola, però, l’italiano dispone di un buon equivalente: *riarticolare*. Ciò che il poeta fa, in sostanza, altro non è se non riarticolare a suo proprio uso la “voce” (*óps*) emessa dalle pernici, alla maniera degli esempi tratti dal folclore antico che abbiamo visto sopra. Il modello antropologico di fondo sembra essere il medesimo: Alcmane riarticola il canto delle pernici per trarne i suoi *épe* – i suoi versi – proprio come, ancora in forma di *versus*, veniva riarticolato il canto del merlo plautino. Quanto a *geglossaméne*, questo participio sembra indicare il fatto che la voce delle pernici è una voce “fornita di lingua (*glóssa*)”, ovvero “fornita di linguaggio”. Ma che cosa significa questa espressione? Per comprenderla siamo costretti a immergerci nell’antica enciclopedia del sapere animale, ovvero ad addentrarci sempre più nel territorio dell’analisi “emica” sulla cultura greca. Il che equivale a porsi questa domanda: che cosa era una pernice per i Greci? Che posto occupava questo uccello, e con quali caratteristiche, all’interno della loro enciclopedia culturale?

Eliano racconta quanto segue: «il verso (*phthégma*) delle pernici non è lo stesso per tutte, ma ci sono delle differenze. Ad Atene, per esempio, quelle che vivono al di qua del demo di Coridallo hanno una certa sonorità (*állo echóusi*), quelle che stanno al di là ne hanno una diversa; quali sono i nomi da attribuire alle singole voci (*phthégmata*), ce lo dice Teofrasto. Al contrario, le pernici che vivono in Beozia e sulle opposte sponde dell’Eubea hanno la stessa vocalità (*homóphonoí*) e si potrebbe dire che parlano la stessa lingua (*homóglottoí*) ». Sappiamo da un’altra fonte che, alle pernici di Coridallo, Teofrasto assegnava la voce del *tittubízein*, mentre a quelle che vivono al di là di questo demo assegnava quella del *kakkabízein*. Ma non basta ancora. Poco più avanti, infatti, lo stesso Eliano ci informa del fatto che «fra le pernici, quelle che hanno voce acuta e canora (*torói te kái odikói*) confidano nella loro scioltezza di linguaggio (*euglottía*)»⁹.

⁸ Sul *kakkabízein* attribuito delle pernici cf. l’elenco attribuito a Zenodoto in *C. Svetoni Tranquilli praeter Caesarum libros reliquiae*, edidit A. Reifferscheid, Lipsiae Teubner 1860, 253; il carattere onomatopoeico del nome scelto da Alcmane è già rilevato da Brillante, *Il canto delle pernici*; cf. infine la nota di R. Peterson, G. Mountfort, P.A.D. Hollom, *Guida degli uccelli d’Europa*, Muzzio Ed. 1988, 83: “pernice rossa ... quando viene fatta ‘alzare’, il verso è *cac-cac*”.

⁹ Ael. *NA* 3.35; 4.13 e 16. Poco più avanti Eliano racconta anche che le pernici, a mo’ di ‘sirene’, adescano col canto il proprio avversario, e lo fanno cadere in trappola “intonando un canto di sfida (*mélos prokletikón*)”; salvo che, se l’adescato è un maschio, si potranno allora sentire le femmine intonare un vero e proprio “controcanto (*mélos antodón*)” per salvarlo. Per il carattere ‘antifonale’ e ‘a tenzone’ posseduto dalle manifestazioni di alcuni uccelli, cf. F.-B. Mâche,

Queste osservazioni di Teofrasto ed Eliano, peraltro presenti già in Aristotele, non ci colpiscono solo perché sostanzialmente anticipano, e di qualche millennio, le moderne scoperte degli scienziati riguardo al fatto che, fra gli uccelli, esistono vere e proprie varianti dialettali del canto¹⁰. A noi interessa in particolare l'insistenza di Eliano sul carattere 'glottico' del verso delle pernici. Il canto di questi uccelli viene sentito come un vero e proprio *linguaggio*: pernici che emettono lo stesso verso hanno "lo stesso linguaggio", pernici squillanti e canore hanno "facilità di linguaggio", la loro *euglottia* le qualifica come "di buona lingua"¹¹.

Ecco allora la vocalità che il fare poetico di Alcmane si è impegnato a riarticolare (*sunthémenos*): il canto delle pernici è utilizzato come una "voce", dotata di un proprio "linguaggio", all'interno della quale il poeta "trova" la propria composizione¹². In questo modo Alcmane ci mette di fronte ad una dichiarazione di poetica decisamente straordinaria: attraverso il rapporto con la voce e il linguaggio delle pernici, la poesia viene collocata in una condizione che è ad un tempo familiare, nella sua riarticolazione linguistica umana, ma anche *altra* rispetto ad essa, in quanto costruita attingendo a sonorità e linguaggi non umani. Si potrebbe dire che il materiale sonoro derivato dal canto delle pernici – voce inconsueta, linguaggio altro e diverso, eppure linguaggio – garantisce il carattere *specifico* della poesia, la sua essenza: ciò che separa radicalmente il canto del poeta dal discorso quotidiano o prosastico.

Per comprendere appieno il significato di questo frammento, comunque, è bene tener presente che il mondo poetico e musicale di Alcmane rivela una straordinaria

Musique, mythe, nature, ou les dauphins d'Arion, Paris 1991, 156. L'informazione di Teofrasto stava in un'opera significativamente intitolata *Sulle differenze di voce fra animali appartenenti alla stessa specie* (W. Fortenbaugh, *Theophrastus of Eresus*, II, Leiden 1992, 144-45, fr. 355B); che in Eliano *euglottia* indichi scioltezza di linguaggio (e non semplice «talento canoro», come traduce F. Maspero, *C. Eliano. La natura degli animali*, Milano 1998, 225, seguendo la versione «vocal skill» data da A.F. Scholfield (*Aelian. On the Characteristics of Animals*, Harvard University Press, Cambridge Massachusetts 1958, 226) è mostrato dall'uso di questo termine in Eur. fr. 206.4 K.; Ar. *Eq.* 837; etc.: S. Beta, *Il linguaggio nelle commedie di Aristofane*, Supplemento n. 21/22 Bollettino dei Classici, Accademia Nazionale dei Lincei, Roma 2004, 53 ss.

¹⁰ Per analoghe affermazioni in Aristotele sulle differenti voci delle pernici in *Historia animalium* 4.9.536 b, cf. L. Labarrière, *Langage, vie politique et mouvement des animaux. Études aristoteliennes*, Paris 2004, 19 ss.; Aristotele, *Martinet e la signora usignolo*, in G. Manetti e A. Prato (a cura di), *Animali, angeli e macchine*, I, Pisa 2007, 99 ss.

¹¹ Per spiegare il senso dell'aggettivo *éuglotos* i commentatori antichi di Aristofane usavano parafrasi molto esplicite: "agile nel rigirarsi con la lingua" dicevano, oppure "colui che possiede una lingua agile nel muoversi": cf. *Scholia in Aristophanis Nubes*, p. 290 Koster (W.J.W. Koster, *Scholia recentiora in Nubes*, 3, 2, Groningen 1974): Beta 55 s.

¹² Non si può escludere che con questa riarticolazione umana del canto delle pernici, possa essere messa in relazione una confusa notizia di Eliano (*NA* 12.3: fr. 215 C.): il quale afferma che Alcmane, imitando il comportamento di Omero con il cavallo Xanto, aveva attribuito "voce umana" agli animali.

sensibilità per la fonosfera che lo circonda – voci e suoni che echeggiano nella natura, o nelle attività umane – quasi che le sue composizioni si nutrissero di una memoria sonora che preesiste alla poesia, e la sostiene. Così come quando il poeta evoca il suono di uno strumento che egli definisce *kerkolúra*, ossia una “lira che riecheggia il suono della *kerkís*”, la spola del telaio¹³. Soprattutto, però, occorre ricordare che Alcmane mostra una particolare sensibilità proprio riguardo al mondo degli uccelli. Nei versi forse più celebri che di lui ci siano giunti, il vecchio poeta sogna di essere “un cerilo, che vola con le alcioni sul fiore dell’onda”, dove le alcioni rappresentano le giovani coreute; e se Agesicora “canta come un cigno”, le altre fanciulle, a lei inferiori, si sentono simili a “una civetta che invano dal trave grida”. Ma ecco una dichiarazione per noi ancora più rilevante, proveniente da un altro frammento: “io conosco le melodie (*nómos*) di tutti gli uccelli”. Colui che affermava di aver “trovato” la propria poesia rielaborando il canto delle pernici, era contemporaneamente anche il primo degli zoomusicologi: il poeta si vantava di conoscere quelli che potremmo definire i ‘motivi’, ovvero le sequenze sonore caratteristiche di ciascuna specie di uccelli¹⁴.

Se avessi ancora qualche minuto di tempo, potrei provare a spostare la mia analisi sul livello decisamente ‘etico’, ossia coinvolgendo categorie che sono tipicamente nostre, ovvero mie: categorie della cultura a cui l’osservatore appartiene. A questo livello, potremmo infatti chiederci: è *possibile* fare quello che Alcmane dichiara di aver fatto? Ovvero, è esistito qualcuno che abbia fatto ciò che Alcmane dichiara di aver fatto, e del quale si possa ancora valutare il risultato?

Come abbiamo visto, il “trovare” di Alcmane non si limitava al livello verbale, ma si estendeva anche a quello musicale: la parola è infatti *cantata*, al fare poetico il canto delle pernici fornisce non solo *épe*, ma anche *méle*. La storia della musica conosce molti altri artisti che, alla maniera di Alcmane, hanno rielaborato voci aeree in forma umana. Elencarli tutti sarebbe noioso e, con ogni probabilità, anche superfluo.

¹³ Fr. 196 C.: D. Restani, *I suoni del telaio. Appunti sull’universo sonoro degli antichi Greci*, in B. Gentili-F. Perusino (a cura di), *Mousiké. Metrica ritmica e musica greca in memoria di Giovanni Comotti*, Pisa-Roma 1995, 93 ss.; E. Rocconi, *Le parole delle Muse. La formazione del lessico tecnico musicale nella Grecia antica*, Seminari Romani di Cultura Greca, Quaderni 5, Roma 2003, 81 ss. (con interessanti osservazione sul concetto di *teretízo* e i suoi derivati, su cui anche E.K. Borthwick, *Suetonius Nero and a Pindaric scholium*, CR 15, 1965, 252 ss.); per altri esempi greci di ‘mimesi’ sonora della realtà esterna al cantore, cf. Gentili, *Poesia e pubblico*, 88 s.: in particolare le Deliadi che imitano “la voce e gli accenti (*phonén kái bambaliastún*) di tutti gli uomini” (*In Apollinem*, 163 ss.: C. Brillante, *Una voce che affascina. Elena e Cleopatra*, in *Le Musiche dei Greci*, <http://www.dismec.unibo.it/musichegreci/web2004/brillante2004.htm>); la mimesi musicale di voci di animali, Eschilo, fr. 57 R.

¹⁴ Fr. 3, 86 e 101 C.; 90 C.; 140 C. Per il valore di *nómos* “melodia” “aria” (per noi meglio ancora “motivo”), cf. la discussione in Calame 549; è possibile che l’affermazione del fr. 140 fosse fatta dal coro.

Basterebbe menzionare Clément Janequin, il musicista del cinquecento francese che – peraltro sulla scia di una tradizione già medioevale – inaugurò questo fortunato genere in età moderna. Nella sua celebre canzone a quattro voci dal titolo *Le chant des oiseaux*, Janequin incorporò infatti canti di allodola, merlo, storno, usignolo e cucù, in un'affascinante successione di “couplet” e “refrains” nei quali, man mano che la canzone procede, si lascia sempre più spazio al gioco onomatopeico. Questa composizione conobbe all'epoca una straordinaria fortuna e circolò perfino in versioni strumentali (come quella per liuto realizzata dal ‘divino’ Francesco da Milano)¹⁵. Più singolare, e forse meno noto, il caso del musicista inglese Charles Butler, che in un madrigale a quattro voci pubblicato nel 1634, aveva inserito nel tessuto musicale elementi desunti dalle sonorità delle api. «In this *melissomelos* or bees-madrigall» dichiarava solennemente l'autore «musicians may see the grounds of their art ... So that if the *Musicke* were lost, it might be found with the *Muses* Birds». Di nuovo sono le sonorità ‘naturalì’ che forniscono all'artista gli elementi fondamentali della sua arte; se la musica, per qualche motivo, andasse perduta, gli uomini potrebbero tornarne in possesso ascoltando la voce degli “uccelli delle Muse”, le api¹⁶. Se dal mondo degli insetti passiamo direttamente a quello degli uccelli, la memoria correrà immediatamente al concerto per flauto di Antonio Vivaldi detto *Il gardellino* (op. 10, n. 3), o allo *Scherzo musicale* di Wolfgang Amadeus Mozart (K522), nella cui ‘cadenza grottesca’ si sono ritrovati echi canori del famoso storno posseduto dal compositore; mentre le sonorità del picchio, della quaglia e del cuculo sono presenti nella *Scena al ruscello* alla fine del secondo movimento della *Sesta sinfonia* di Ludwig van Beethoven, la *Pastorale*. E via continuando¹⁷.

Dal nostro punto di vista, però, vale la pena di soffermarci un po' di più nei territori musicali del novecento, in cui le convergenze, o le interazioni, fra canti di uccelli e produzioni musicali umane risultano ancora più vive e originali. «Irerê, meu passarinho do sertão do Cariri ... Canta mais! Canta mais!» gorgheggia la soprano nel “Martelo” che costituisce il secondo movimento della *Bachiana Brasileira* n. 5 di Heitor Villa-Lobos, composto nel 1945. E i “passarinhos do ser-

¹⁵ J. Barbier, *Clément Janequin. Le chant des oiseaux*, Lyon 2003.

¹⁶ G. Sarton, *The Feminine Monarchie of Charles Butler*, *Isis* 34, 1943, 469-72; J. Pruett, *Charles Butler. Musician, grammarian, apiarist*, *The Musical Quarterly* 49, 1963, 498-508. Butler, appassionato studioso delle api, fu anche uno dei primi ad asserire che, contrariamente all'opinione di Aristotele, questi insetti erano governati non da un re ma da una regina.

¹⁷ Rothenberg 221 ss.; M. West, *Mozart's starling*, *American Scientist* 78, 1990, 114. Le opere musicali che incorporano, in generale, versi di animali sono ovviamente innumerevoli. Ricordiamo p. es. il *Contrapunto bestiale alla mente* di Adriano Banchieri (1608) o il *Capriccio stravagante* di Carlo Farina (1627); più recentemente *La Gata i en Belitre* del catalano Francesc Pujol's (1920); e via di seguito; se poi si è udita un'esecuzione del *Katzenständchen* di Antonin Razek, per quartetto d'archi, è difficile dimenticarla.

tão” non tradiscono certo le attese del “violeiro cantadô”, che li invoca cercando (invano, sembrerebbe) la sua chitarra. Ecco infatti che la “combaixirra”, il “jurití”, il “sofré”, il “sabiá” – tutti gli uccelli del “sertão” accordano i loro canti sul misterioso, meraviglioso “Irerê” da cui, all’inizio, la loro voce è stata suscitata: con una tal gioia irrefrenabile di ritmi e abbellimenti quale può giungere solo dalle profondità della foresta amazzonica. O forse no. Perché ascoltando questa musica, non si può non pensare che un’esecuzione degli *Uccelli* di Aristofane – una vera esecuzione ateniese, non una messa in scena moderna o un’*editio cum notis* laboriosamente pubblicata da qualche filologo – doveva produrre effetti meravigliosamente simili. In tema di interazioni musicali fra canti di uccelli e musica di uomini, però, occorre soprattutto ricordare la passione con cui Olivier Messiaen, per tutto il corso della propria vita, ascoltò e registrò le voci delle creature aeree, raccogliendo queste sue esperienze nel monumentale *Traité de rythme, de couleur et d’ornithologie*, in sette volumi; ma soprattutto rielaborandole musicalmente in opere come il terzo movimento (*Abyme des oiseaux* per clarinetto solo) del *Quatuor pour la fin du temps*, o il *Catalogue d’oiseaux* per pianoforte. Conosciamo anzi le circostanze in cui il *Quatuor*, una fra le opere più significative di Messiaen, prese vita – si tratta di una vicenda che ha i colori di un mito. Nel 1940 il compositore, ancora ventinovenne, era militare a Verdun. Una mattina il sole stava sorgendo, mentre Messiaen e Etienne Pasquier, un violoncellista, montavano assieme la guardia. Gli uccelli cominciarono a cantare. «Ascolta» disse Messiaen al suo compagno «si stanno assegnando dei compiti. Si riuniranno stasera per raccontarsi ciò che hanno visto durante il giorno». Messiaen aveva trascritto canti di uccelli sin da quando era ragazzo, ma non aveva mai preso in seria considerazione la possibilità di utilizzarli per comporre la sua musica. Da quel momento, però, decise di farlo. Del reggimento faceva parte anche un clarinettista algerino, Henri Akoka, e Messiaen cominciò a scrivere per lui un pezzo ispirato al canto aviario, *Abîme des oiseaux*. Akoka non aveva ancora fatto in tempo a provarlo, però, che i tedeschi ruppero le linee, fecero prigionieri i francesi e li richiusero nel campo Stalag 8°, in Germania. Fu lì che nacque il *Quatuor pour la fin du temps*, eseguito infine assieme ad altri musicisti prigionieri – pur se sul principio Akoka era stato scoraggiato dalle difficoltà del pezzo: alcune delle note che Messiaen aveva rubato agli uccelli, sembravano veramente impossibili per lo strumento¹⁸.

Altrettanto interessante, dal nostro punto di vista, risulta la *Danse sacrée* che fa parte del *Sacre du printemps* di Igor Stravinski. In questa composizione, infatti, il musicista mostra di richiamare la pratica ritmica di alcuni uccelli, in particolare

¹⁸ R. Rischin, *For the End of time. The Story of Messiaen Quartet*, Ithaca 2004, 10 ss.; Rothenberg 226 ss.

l'Acrocephalus schoenobaenus. Il procedimento su cui si fonda la vocalità di questo volatile consiste nel 'giocare' fra tre oggetti sonori, di cui uno, a differenza degli altri, è ripetuto più volte di seguito secondo un certo *pattern* ritmico. Ora, anche Stravinski, nella *Danse sacrée*, ricorre a formule simili, facendo un uso estremamente suggestivo della ripetizione (che non corrisponde mai a un riempitivo, o al prodotto di un'immaginazione bloccata, ma a «un outil essentiel de l'invention»). Un'analisi comparata fra le registrazioni/trascrizioni del canto dell'*Acrocephalus*, e alcune battute della partitura stravinskiana, mostra analogie davvero sorprendenti fra i due tessuti sonori. Come ha notato François-Bernard Mâche, Stravinski compose il *Sacre* sulle rive del Bug, a Ustilug, dove uccelli acquatici del genere *Acrocephalus* – i quali utilizzano tutti *patterns* ritmici dello stesso genere – potevano essere frequenti. Ma indipendentemente dalla possibilità di contatti diciamo concreti, o reali, fra il compositore e il mondo vocale di questi uccelli, ciò che più conta ricordare è il carattere specifico del *Sacre*: un'opera dominata dall'idea di ricreare un mondo primitivo, in cui numerosi motivi sono concepiti proprio in uno «style oiseau», per usare parole di Olivier Messiaen¹⁹.

Alcmane, il lirico greco che aveva orgogliosamente dichiarato «io conosco le melodie di tutti gli uccelli», si trova dunque in buona compagnia. Lunghi dal costituire una semplice 'metafora', come si è voluto affermare, la sua dichiarazione di poetica aerea, e la sua riarticolazione artistica del canto delle pernici, segnano la prima tappa (a noi conosciuta) del lungo cammino percorso insieme da musicisti e creature dell'aria. Una vicenda fatta di interazioni a volte dichiarate, come nel caso di Alcmane o di Messiaen, altre volte solo intuibili – ma i cui straordinari esiti testimoniano in ogni caso che la convergenza fra i due universi sonori, enunciata con tanto vigore dagli antichi, costituisce un aspetto fondamentale della storia della creazione musicale.

Siena

Maurizio Bettini

¹⁹ Cf. l'affascinante analisi di Mâche 129 ss.; il riferimento a O. Messiaen ancora in Mâche 135; su Messiaen ornitologo e compositore cf. Rothberg; sul metodo elaborato da Athanasius Kircher, nella *Musurgia universalis*, per trasferire in notazione musicale il canto degli uccelli, cf. S. Zambon, *Una voce tu sei e null'altro. L'usignolo nella tradizione culturale del mondo antico*, Tesi di Dottorato, Siena 2007, 168 s.

INFLAZIONE BIBLIOGRAFICA E MUTAMENTO ANTROPOLOGICO DEGLI STUDIOSI DI ANTICHIstica

Piuttosto che presentare in questa sede un mio contributo personale su qualche tema di antichistica, svolgendolo tra filologia e antropologia, nel solco dei 'sentieri trasversali' additati da Claude Calame, dei quali anch'io sono cultore a mio modo, preferisco illustrare un saggio atipico di Calame stesso, di argomento attuale, per sviluppare intorno ad esso alcune mie considerazioni e osservazioni ulteriori. Sarà anche questo un 'sentiero trasversale', non scevro di antropologia e, nello stesso tempo, di qualche venatura satirica ovvero satiresca. Il saggio in questione è contenuto nell'ultima parte del libro, intitolata 'Regards politiques', è il XII dell'intero volume e si intitola: 'Le scienze dell'Antichità tra neoliberalismo e cultura di supermercato: inflazione bibliografica e smarrimento metodologico' (pp. 219-236).

Non appena ricevetti il volume, fresco di stampa, questo titolo mi sembrò subito sorprendente, in senso altamente positivo. Prima di allora, l'allarme dell'inflazione bibliografica era stato da me ascoltato spesso in giro, ma solo nelle chiacchiere di corridoio o di salotto accademico, ed era da me pienamente condiviso, pur senza avergli mai dedicato una riflessione vera e propria. Non poté che farmi piacere e stimolare fortemente la mia curiosità vedere che fosse finalmente divenuto oggetto di ripensamento storico-politico e di pubblicazione scientifica. E che non si trattasse del solito moto di fastidio, magari intriso di qualche pigrizia, quale per lo più l'avevo sentito risuonare sulla bocca dei colleghi, bensì dell'impostazione di un grave problema storico di decadenza culturale. In realtà Claude aveva già pubblicato il saggio, in lingua italiana, nel 2001, sui *Quaderni del Ramo d'Oro* 4, 181-203. Ma, purtroppo, questa prima edizione mi era sfuggita, e l'ho ignorata fino all'uscita del volume *Sentiers transversaux*. Prima ancora di passare alla lettura effettiva, considerando il titolo in se stesso e la promessa che implicava, mi sembrò inoltre un vero e proprio atto di coraggio, nel senso forte del termine, e da due punti di vista distinti, anche se complementari:

1) Denuncia una pratica accademico-editoriale ormai diffusa capillarmente, dunque vincente, anche se perversa, dunque in qualche modo capace di intimidire i dissenzienti;

2) Una denuncia di questo tipo rischia di mettere in cattiva luce chi la pronuncia, nel senso preciso che chi osa mettersi contro corrente, si espone per ciò stesso alla taccia di superbia e di presunzione, quasi che si sentisse superiore agli altri, insieme ad un gruppo ristretto di eletti, portatore del vero sapere scientifico, in mezzo ad una massa di faciloni oppure di sterili ripetitori di cose già dette. Sta di fatto che la denuncia, quando è verace e colpisce una tendenza sbagliata e pericolosa, deve pure esser fatta, finalmente, anche a costo di mettersi in cattiva luce.

E poi, come cercherò di argomentare più avanti, si tratta per l'appunto di una tendenza oggettiva, difficilmente contrastabile, che, come tale, non ha tanto l'effetto di dividere il mondo degli studiosi in due parti, per così dire in 'buoni e cattivi', quanto quello di insidiare l'attività di ogni studioso, anche di quelli che in teoria si ribellano, perché si tratta di un impulso, di un incentivo "economicistico-produttivistico" a scrivere e parlare comunque, ad occupare la maggior quantità di ribalte possibili. Purtroppo il nemico non è solo fuori di noi, ma anche dentro di noi, dentro ognuno di noi. E la denuncia non è solo critica, ma anche e soprattutto autocritica. Per questo è importante, anzi necessaria, almeno sul piano intellettuale, benché sia destinata, a mio modesto parere, a restare in larga misura sulla carta e nel pensiero, perfino nei confronti di noi stessi, che continueremo ad essere comunque più o meno coinvolti dalla vita nelle pratiche in voga. Ogni volta che ci mettiamo a tavolino per scrivere qualcosa, non perché indotti dalla linea di un nostro interesse scientifico, ma per partecipare, magari per dovere di cortesia, a qualche intrapresa di produzione verbale, siamo caduti anche noi nella trappola inflattiva.

Dopo queste osservazioni preliminari, iniziamo la lettura del saggio di Calame, non senza partire dal suo prelude nella *'Note de l'auteur'*¹:

«Provocato dal monopolio delle pratiche del *management* e del *marketing* in tutti i campi della vita sociale (Università inclusa), favorito da un mondialismo che è solo una nuova forma di colonialismo imperialista e che tende a dare estensione universale a "leggi di mercato" orientate al solo profitto finanziario, il riflusso di qualsiasi pensiero socialmente e politicamente critico non è evidentemente privo di influenza su un certo declino delle scienze umane. L'ellenismo, in particolare, non può che esserne la vittima. Potesse la pubblicazione della presente raccolta contribuire molto modestamente al cambiamento di paradigma che s'impone».

Ciò che Calame ha di mira è un fenomeno generale di ordine socio-economico-politico globale. Così si esprime all'inizio del saggio²:

«Il trasferimento delle regole del mercato e dell'intrapresa capitalistica anche ai servizi pubblici più refrattari ad una tale logica del profitto è favorito dalle politiche di governi nazionali pronti a seguire la volontà degli investitori bancari e dei grandi aggregati industriali transnazionali, naturalmente attenti agli interessi dei loro azionisti. »

Per illustrare lo sviluppo dell'analisi, continuerò a procedere il più possibile per citazioni testuali³:

¹ Pp. 11-12. Queste parole costituiscono il finale della nota preliminare. Mi permetto di ritradurre io stesso dal francese, dato che non ho sotto mano l'edizione originaria in italiano. Spero di non tradire il pensiero dell'Autore.

² P. 219.

³ Pp. 223-24.

«È evidente che l'Università e le sue facoltà, in quanto istituzioni che producono e diffondono saperi, non sfuggono a questo movimento generale: e, attore per il momento ancora privilegiato di questa diffusione dei saperi accademici, il mondo dell'editoria vi è altrettanto sottomesso, soprattutto nel campo delle scienze umane.

Per quanto riguarda in particolare le scienze umane, i nostri modi di percezione e interpretazione sia di altre culture sia della nostra propria, in particolare nelle loro manifestazioni simboliche o "poietiche", hanno naturalmente subito l'influenza e l'impatto di questo vasto movimento economico ed economicistico, con le sue pesanti conseguenze ideologiche, ecologiche e sociali.

Sotto questo aspetto, nel campo della critica letteraria e filosofica, tutta la tendenza cosiddetta del post-strutturalismo ha preparato il terreno, anticipando in qualche modo le posizioni metodologiche ed epistemologiche adottate negli anni che hanno preceduto l'ingresso nel secolo nuovo. Non è un caso se alcune delle figure di punta delle diverse tendenze che hanno animato il post-modernismo recente sono state riunite sotto uno stesso acronimo. L'emblema "Dertyfish" rinvia – ricordiamocelo – ai nomi di Jacques Derrida, Richard Rorty e Stanley Fish.»

Al mio orecchio di italiano, *Dertyfish* evoca irresistibilmente, per paronomasia, il termine *dentifricio*. Anche agli altri, anche ai francesi (*dentifrice*), fa lo stesso effetto? Comunque l'associazione di idee, abbastanza comica, sarebbe in realtà pertinente: il dentifricio è stato sempre ed è ancor oggi tra i prodotti industriali più reclamizzati dai *mass-media*, è stato tra i primi ad esserlo nella storia moderna della pubblicità, per giunta vanta sempre stentoreamente effetti magici che non ha.

Ciò che Calame dice di Derrida può valere per tutto il Dertyfish⁴:

«Ha affermato che il testo è solo un pretesto ... un testo ne suscita sempre altri, in una catena nella quale ogni significato originario è condannato alla diffrazione e alla diluizione intertestuale».

Per parte mia, sintetizzerei così: la critica, la storia letteraria e la filologia sono presuntuosamente elevate, in realtà avviliti, al rango di letteratura sulla letteratura. Ci troviamo di fronte all'arte di chi vorrebbe essere artista, ma non lo è, e ripiega su una pseudo-critica/pseudo-letteratura. Ma qual è il legame causale tra civiltà economicistica e consumistica e questo tipo di critica coscientemente inconcludente? Calame risponde così⁵:

«Ammettere il principio del relativismo assoluto significa, dal punto di vista epistemologico, aprire i diversi campi delle scienze umane e delle istituzioni universitarie che le promuovono ai principi del mercato liberale. Dal momento che, a parità di culture, le letture, le interpretazioni, i modelli di spiegazione, le ricerche sui significati simbolici e culturali si equivalgono, è il principio neo-liberale della concorrenza che entra in vigore:

⁴ P. 224.

⁵ Ancora p. 224.

vincerà il migliore, prevarrà il più forte, meritandosi dunque l'onorario più scandaloso. Ne deriva un principio retorico alla Protagora: "rendere più forte un discorso più debole", dove *logos* è inteso nel senso specifico di "argomento". È l'astuzia sofistica che è alla base per esempio del discorso pubblicitario, ma nello stesso modo anche di una produzione umanistica che deve ormai rispondere alle esigenze economiche del mercato editoriale; cioè concretarsi in libri per i quali il criterio determinante è divenuto il numero degli acquirenti ovvero dei consumatori potenziali».

Di qui⁶:

«l'abbondanza piuttosto caotica della produzione bibliografica suscitata durante gli ultimi quarant'anni dal movimento ideologico descritto».

Calame rileva due sensazioni diffuse, apparentemente contraddittorie fra loro, e un dato di fatto indiscutibile:

1) Gli antichisti di una certa età hanno la sensazione penosa di essere ormai sommersi dalla bibliografia, schiacciati da una massa critica o pseudo-critica piuttosto "caotica" (è il termine usato da Calame stesso);

2) I giovani hanno invece la sensazione inversa, lamentano in perfetta buona fede che sia troppo difficile trovare sbocco editoriale ai propri lavori;

3) Al di là delle sensazioni soggettive, la realtà oggettiva è che, in questi ultimi decenni e in tutti i paesi del mondo in cui esistano gli studi di antichistica, ogni istituto universitario si è andato creando una sua propria rivista, alla cui regolare periodicità spesso stenta a far fronte nonostante la quantità dei contributi in cerca di collocazione, per il semplice fatto che l'offerta editoriale tende a superare la domanda autoriale. È una vera e propria crisi di sovrapproduzione!

Potremmo chiamarlo il "triangolo dell'inflazione bibliografica"⁷: la sensazione di cui al punto 1 è la percezione diffusa dell'eccessiva velocità di corsa; la sensazione di cui al punto 2 è la sua forza motrice; l'offerta editoriale di cui al punto 3 è l'albero di trasmissione.

A questo punto Calame, da studioso e professore, si prospetta una *impasse* più pratica che teorica, dato che, teoricamente, bisognerebbe leggere tutto, ricordare e vagliare tutto⁸:

«Ma per noi, interpreti e insegnanti, il problema è quello della lettura e della selezione, poi della memorizzazione di questa profusione di saperi accumulati in forma testuale ad un ritmo sempre più rapido. Che cosa scegliere, che cosa conservare in questa profusione

⁶ P. 227.

⁷ Mi permetto di scimmiettare, trasferendola dal serio al faceto, la formula calamiana del "triangolo urbinato", formula e concetto che percorrono tutto il suo libro, con un significato serissimo, che apprezzo infinitamente, in quanto sono anch'io di scuola urbinato.

⁸ P. 229.

bibliografica in vista dei propri lavori, in vista dell'insegnamento e della ricerca con studenti e dottorandi?».».

Queste ultime parole, insieme all'analisi che le precede, mi stimolano ad avanzare una considerazione personale: tutto ciò, a ben vedere, sta già provocando una sorta di mutamento antropologico della figura classica del filologo classico: non è più colui che domina la bibliografia, almeno su determinati argomenti, ma uno che vi naviga o addirittura vi nuota a vista, con il pericolo continuo di naufragare o affogare, in balia del caso e del proprio intuito, applicato a ciò che gli capita sotto mano. In effetti, la speranza di completezza e di un'oculata scelta bibliografica sta diventando sempre più un miraggio illusorio, una falso avvistamento della terra dal mare. Non si tratta solo di bibliografie areali, ma anche delle bibliografie funzionali a ricerche molto specifiche: un'ipotesi di soluzione ermeneutica su un passo singolo di un'opera qualsiasi, l'illustrazione semantica di un lessema anche raro, lo studio del rapporto tra un mitema secondario e un testo qualsiasi, ecc. ecc., subito, al momento della ricognizione bibliografica preliminare, si scontrano con una massa spaventosa di letteratura secondaria. Quando poi il filologo, dopo aver stilato, secondo deontologia professionale, il lungo elenco di partenza (mai più però completo), va a leggere le carte, per verificare se quanto vuole dire sia stato già detto e per trarre dal già detto quello che possa influire su ciò che vorrebbe dire, si trova a perdere settimane e settimane, se non mesi, a leggere roba che, in una consistente quantità di casi o per la maggior parte, non avrebbe dovuto mai superare la soglia della pubblicazione, perché ripetitiva e niente affatto originale, quando va bene, o ingenua in misura inaccettabile o, talvolta, piena di errori marchiani, che rivelano improvvisazione, incompetenza e, appunto, fretta smodata di pubblicare.

Questo per quanto riguarda il filologo maturo. Un mutamento antropologico ancora più radicale investe il filologo giovane, che dovrebbe apprendere l'arte. Era fino a ieri, o all'altro ieri, un discente attento per anni e anni alle parole e a gli scritti dei maestri, a lui assegnati dalla sorte e/o da lui selezionati in base ai propri interessi tematici e metodologici. Nei primi anni di impegno si limitava a preparare e poi pubblicare, su indicazione del maestro, raccolte di materiale o edizioni di testi che richiedessero solo pazienza e precisione, attraverso le quali si andava creando la strumentazione tecnica necessaria ai suoi lavori futuri. Oggi, mediamente, è da subito un ex-allievo, ansioso di scrivere e pubblicare per necessità di carriera, ansioso di entrare in agone prima ancora di aver conseguito la forza e la maturità necessaria per farlo. Vi entra troppo presto, corre e si sente già del tutto all'altezza, di conseguenza non imparerà mai più l'arte, a regola d'arte. Pubblica, è quasi costretto a pubblicare, spesso prima ancora di essersi addottorato. Viene invitato a congressi e imprese miscellanee, grazie ai rapporti personali che si riece a creare con

cura all'interno e al di fuori della sua università, piuttosto che grazie alle sue competenze effettive (del resto ancora immature); affronta così, nella foga di far fronte alle occasioni, sempre nuovi argomenti, a prescindere da un programma preciso e oculato di formazione scientifica. Ripetitività, superficialità, inutilità euristica di questa produzione discorsiva sono di conseguenza la norma, più che l'eccezione.

Se si vuole avere un fotogramma vivo dell'atteggiamento opposto, che era proprio di un giovane dotato e promettente prima che avesse inizio il processo degenerativo di cui stiamo parlando, prendiamo in esame uno dei rari e discreti spunti autobiografici presenti nel libro⁹:

«... il primo soggiorno all'Università di Urbino, a contatto diretto con pratiche accademiche e indirizzi culturali così diversi dall'applicazione diligente nutrita dal calvinismo losannese con il suo senso di tranquilla colpevolezza.»

Si intravede (ma io ebbi la fortuna di vedere con i miei occhi) un percorso lungo e serio, un **gluku," agkwn** direbbe Platone, da studi classici di vecchio tipo, forse un po' asfittici sul piano del respiro storico, ma estremamente impegnativi sul piano della tecnica filologica, ad un ambiente di ricerca più aperto a prospettive interdisciplinari e alla sperimentazione metodologica; un percorso nel quale il punto di partenza non va affatto perduto, viene anzi utilizzato in pieno e rifunzionalizzato in vista di acquisizioni intellettuali più ardue, che richiedono, accanto ad altre, anche le chiavi ermeneutiche tradizionali. In effetti quello che Calame chiama "il triangolo urbinato" è la capacità di vedere il testo come punto di intersezione tra richiesta della committenza, volontà d'arte dell'autore, orizzonte di attesa e competenza del pubblico, nello studio di una produzione poetica, ma anche prosastica, quella greca antica, nata e sempre rinascente come spettacolo e intervento sociale, non come partenogenesi dell'autore. Certo, ciò è vero almeno in parte per qualsiasi letteratura di ogni tempo e luogo, ma per quanto riguarda la letteratura greca antica (soprattutto arcaica e classica) lo fu totalmente e senza residui. Il che implica l'impiego di tutte le nuove discipline umanistiche, che nascevano o giungevano a piena fioritura tra anni Sessanta e Settanta, alle quali la scuola urbinata guidata da Bruno Gentili era sensibile in sommo grado, ma implica anche una conoscenza approfondita delle realtà storiche sottese ai testi, cioè un' *Altertumwissenschaft* che si fa modernamente antropologia del mondo antico. Non è leggendo una ventina di saggi recenti che si è in grado di erogare a propria volta un contributo scientifico valido, se non si possiede quell'entroterra di conoscenze, acquisibili solo attraverso anni e anni di tirocinio.

⁹ P. 10.

Ma la *nouvelle vague* rifluisce poi anche sui vecchi, che giustamente non vogliono restare fuori gioco, e perciò si adattano in qualche modo al chiacchiericcio corrente. Altrimenti, non potrebbero sostenere nemmeno un po' il ritmo frenetico di convegni, miscellanee di studi *in honorem uniuscuiusque*, iniziative dei licei, investiti anch'essi dal monzone delle esigenze pubblicitarie (cioè, promozionali del liceo stesso).

Questo quadro abbastanza desolante vuole essere tutt'altro che uno sfogo moralistico, lamentoso, passatista e inutile sul piano intellettuale; vuole invece puntualizzare una situazione di fatto, credo indiscutibile, per riflettere sulla sua eziologia storica. Perché è evidente che tutto ciò non consiste in una dinamica puramente culturale, in un'evoluzione o involuzione dell'etica scientifica verificatasi per pure e semplici ragioni di gusto o cattivo gusto, alla maniera dei cambi stagionali della moda o delle variazioni continue cui è esposto il taglio dei capelli in ambito sia femminile che maschile. È appunto l'impostazione data al discorso da Calame, che ha messo il tutto in rapporto con l'indirizzo economico-politico neo-liberista e con il processo di aziendalizzazione delle università. Un rapporto struttura-sovrastuttura, certo semplificatorio, ma utile, anzi necessario a capire i fenomeni storici per grandi linee. Tra struttura e sovrastuttura ha postulato la mediazione di un fenomeno ideologico, quello da lui e da altri chiamato scherzosamente Dertyfish, che, in quanto tale (cioè ideologico), si colloca ad un livello più profondo del fenomeno in esame, vale a dire dell'inflazione bibliografica, ma pur sempre a livello sovrastrutturale.

Personalmente vorrei invece riflettere su alcuni indirizzi economico-regolamentari che, per così dire, rientrano ancora nell'ambito della struttura, anche se a un livello più superficiale rispetto al neo-liberismo aziendalistico, indirizzi che sono direttamente alla radice dell'inflazione, al di là delle prospettive ideologiche nelle quali quest'ultima s'inquadra (ma solo in parte, non *in toto*¹⁰).

Cominciamo con l'introduzione dei sistemi di valutazione, avvenuta grosso modo all'inizio dell'ultimo decennio, almeno per quanto riguarda l'Italia (in altri paesi è avvenuta un po' prima).

L'idea della valutazione e dell'auto-valutazione riscuote, come principio generale, un consenso pressoché unanime da parte degli stessi docenti e ricercatori universitari: che cosa c'è che sembri più giusto di una valutazione oggettiva della produzione scientifica e dell'attività didattica di chi percepisce stipendi decisamente superiori a quelli degli altri lavoratori dipendenti? Senonché la contraddizione in

¹⁰ Sarebbe ingeneroso e autoconsolatorio sostenere che l'attuale inflazione bibliografica derivi tutta e soltanto dall'influenza del Dertyfish: ce n'è moltissima che non ha affatto questa connotazione o ascendenza culturale.

termini è proprio nel concetto o pseudo-concetto di ‘valutazione oggettiva’: chi valuta chi?

Nell’università *d’antan*, la valutazione, non ancora istituzionalizzata a livello di periodicità fissa, era esercitata dai professori ordinari, attraverso il loro arbitrio sull’accesso alle pubblicazioni e attraverso il sistema dei concorsi. Il che era alla radice di quel baronismo che è stato giustamente eliminato nel periodo che va dal ’68 in poi. Oggi il ritorno a quel metodo sarebbe improponibile, non solo per le ragioni che ne decretarono allora l’abolizione¹¹, ma anche perché, almeno in Italia, i professori ordinari ormai non sono più *élite*, selezionata in maniera più o meno oculata, ma sono massa; è opinione condivisa che per primi loro debbano essere sottoposti a verifica e valutazione periodica.

Di qui il ricorso a sistemi di valutazione ‘oggettiva’, cioè basata su criteri in ultima analisi di ordine sempre e soltanto quantitativo, non qualitativo, perché debbono sfuggire all’arbitrarietà del giudizio soggettivo: dunque, numero delle pubblicazioni, distinguendo tra articoli e libri; numero delle citazioni da parte di terzi, soprattutto se appartenenti a stati diversi da quelli del giudicando, numero dei congressi ai quali si è presa parte, ecc. Si deve aggiungere che questa valutazione incide non solo sui processi di integrazione nell’università e di progressione della carriera, ma anche sull’erogazione dei fondi di ricerca ai singoli, che quindi si sentono perennemente soppesati, e stigmatizzati se per qualche anno non hanno ‘prodotto’ o hanno ‘prodotto’ poco (ma è pertinente il concetto di ‘produzione’ a proposito della ricerca storica?). È proprio qui l’*origo malorum omnium*, che condiziona in maniera incontrastabile l’atteggiamento di chi è o vorrebbe essere in carriera. È di qui che nacque qualche decennio fa in America il detto “*publishing or pershing*”, che faceva sorridere con sufficienza noi europei, ancora ignari che la valanga avrebbe travolto anche noi: pubblicare, pubblicare, pubblicare, e studiare e leggere sempre meno!

A monte dei singoli operatori, il sistema della ‘valutazione oggettiva’ investe in pieno ogni università nel suo insieme, che si vede a sua volta soppesata, classificata e infine finanziata in ragione di questa classificazione, basata fatalmente su criteri molto discutibili, in base ai quali spesso un ateneo ricchissimo di cultura e incisivo sul piano didattico si vede ridotto agli ultimi posti rispetto a carrozzoni improbabili, nati e sussistenti per volgari ragioni clientelari.

Siccome uno dei criteri di valutazione più importanti ai fini del finanziamento è costituito dal numero degli studenti iscritti e dal numero dei laureati anno per anno,

¹¹ Parlo delle discipline umanistiche, le sole delle quali abbia esperienza diretta: credo che in altri ambiti disciplinari, quali giurisprudenza, medicina, scienze matematiche e fisiche, il sistema “baronale” sussista inalterato.

ogni università, anzi ogni facoltà e corso di laurea, ha dovuto da un lato accedere ad un facilismo davvero deplorabile nell'insegnamento e nella verifica finale, dall'altro aprire un consistente versante pubblicitario della propria attività, comportandosi proprio come una fabbrica di prodotti di consumo consumistico: ed ecco il pullulare di riviste, di pubblicazioni e di convegni, inteso ad attirare l'attenzione degli studenti della città e della regione, in concorrenza spietata con le università concorrenti. All'interno di ciascuna di esse, non più "una testa un voto", come in ogni comunità sanamente democratica, ma "una testa un convegno", a promuovere l'immagine dell'Istituzione (una delle poche parole che mantiene la maiuscola iniziale) e del singolo docente all'interno di essa.

L'onda convegnistica, in realtà, è una delle cause maggiori della marea pubblicistica. Si slitta così inavvertitamente, ma fatalmente, dal contributo scientifico all'intrattenimento sociale, parolaio e conviviale. Ognuno di noi tende a trascorrere dalla scienza al discorsetto pieno di *verve*. E questo è ancora mutamento antropologico: la figura del filologo, che era l'opposto polare di quella dell'*anchorman*, viaggia alla velocità della luce in direzione di quest'ultima.

Questo è l'orizzonte attuale, e a quanto sembra futuro, degli studi sull'antichità greco-romana e in generale degli studi di tipo umanistico. Mi auguro con tutto il cuore che così non sia per gli studi matematici e fisici; ma, certo, la faciloneria negli studi umanistici, che è insieme a valle e a monte del decadimento progressivo dell'insegnamento scolastico medio, non potrà alla lunga non far sentire i suoi effetti contaminanti anche nelle scienze cosiddette esatte. Data la natura di questa analisi, sarei meno ottimista di Calude Calame sulle prospettive di una ripresa, di una fuoriuscita dall'inflazione bibliografica, ma, prima che bibliografica, scientifica. Non credo che ulteriori ripensamenti o affinamenti del metodo filologico-antropologico possano sortire l'effetto. Essi ci saranno certamente e saranno sempre i benvenuti: nonostante tutto, almeno per ora, l'approfondimento scientifico prosegue, sia pure in parte ignorato e nascosto dall'inflazione stessa. Ma non credo davvero che possa incidere su quest'ultima, facendola regredire. Se la ragione prima dell'inflazione scientifica e bibliografica è nelle dinamiche di aziendalizzazione, privatizzazione, esteriorizzazione pubblicitaria dell'insegnamento e della ricerca nelle università, la cura dovrebbe essere in un processo inverso, di ritorno ad una concezione e a una gestione pubblica e democratica dei servizi sociali basilari, a cominciare dal servizio scolastico. Ma questa, allo stato attuale, sembra una rivoluzione davvero improbabile.

LO SPESSORE DELLA PAROLA: RIFLESSIONI DI UN CRITICO TESTUALE

Sono venuto qui per portare a questo incontro la mia testimonianza di filologo, in particolare di critico testuale: altri hanno parlato e parleranno con competenza maggiore della mia sull'uso dell'antropologia in relazione ai testi classici, ma io vorrei illustrare *exempli gratia* uno dei possibili casi in cui una prospettiva antropologica può consentire l'esegesi di un testo antico, dove le altre discipline antichistiche non sono riuscite a renderne adeguatamente conto. Loro signori sanno forse che, dopo una serie di esperienze di ricerca di tipo storico-sociale e linguistico, sono arrivato ad appoggiare la mia testa canuta sul seno sempre fiorente e seducente della madre di tutte le filologie, la critica testuale. Come tutti sanno, questa è un'arte complessa, in cui concorrono la scienza dei manoscritti e la loro storia, la scienza della grammatica e quella della metrica, la dialettologia, la conoscenza dell'usus scribendi di ogni autore e del lessico particolare dei vari generi letterari, e in generale tutte le discipline che ci consentono di determinare il contesto nel quale la parola poetica trova il suo luogo, se posso usare un termine periglioso, creativo. Posso ricordare a questo proposito un esempio a tutti noto e direi stabilito nella critica. Il *Prometheus Vincetus* inizia con due versi famosi, χθονὸς μὲν ἐς τηλουρὸν ἦκομεν πῆδον, / Σκύθην ἐς οἶμον, ἄβροτον (v. 1. ἄβατον) εἰς ἐρημίαν: al v. 2 tutta la tradizione diretta e una parte di quella indiretta attestano la variante ἄβατον, "inaccessibile", mentre una parte della tradizione indiretta ha ἄβροτον, "privo di mortali, deserto": per riassumere in breve un problema assai complesso, la preferenza del poeta per la *variatio synonymica*, ben nota già ad Aristofane, suggerisce con un alto grado di probabilità la scelta per ἄβροτον, "in un deserto privo di esseri viventi". Questa alternativa si ripropone in tutti i casi in cui due o più varianti confliggono, o in quelli in cui una difficoltà lessicale o metrica o di altro genere ha indotto un filologo a congetturare di suo un'alternativa al testo tramandato: la storia della tradizione a stampa è fitta di croci quanto un cimitero di guerra, e ogni volta tutte le scienze del testo vengono invocate a difesa di questa o quella proposta congetturale, o magari a sostenere il testo tramandato dal manoscritto o dai manoscritti.

Questo sforzo di ricerca mi fa pensare a quello creativo compiuto dai poeti, quando cercano il termine capace di fissare nel modo più felice l'idea che essi hanno intuito. Nel manoscritto dell'*Infinito*, conservato nella biblioteca dei conti Leopardi a Recanati, l'ultima frase «così tra questa/ immensità s'annega il pensier mio;/ e il naufragar m'è dolce in questo mare» comporta una serie di oscillazioni tra "immensità" e "infinità", e una serie di cancellature e riscritture che alla fine è stata

risolta nella dizione che fu fissata nella prima edizione a stampa¹. Il manoscritto Vaticano latino 3196 mostra le oscillazioni del Petrarca nella stesura delle *Rime* che poi troviamo fissate nell'ultima copia di mano del poeta, il 3195². Il poeta resta sospeso tra una forma e l'altra per trovare quella che possa rendere tutto lo spessore di idee che egli ha nella mente, ed esita come l'artista "ch' ha l'abito dell'arte e man che trema": con un comportamento simile il filologo va alla ricerca del termine che possa rappresentare nel modo più efficace tutto lo spessore di idee e di immagini che, nella sua ipotesi, il poeta dovrebbe aver fissato nel suo testo ora perduto o contestato, e che egli sta inseguendo sulla base del contesto che cerca di ricostruire intorno ad esso. Un procedimento analogo può costituirsi intorno a un'espressione o a un'immagine della quale si cerca l'esatto significato o l'esatta pertinenza, e questo è l'aspetto per cui la critica testuale può essere definita un'arte piuttosto che una scienza: certe congetture formulate da Porson o da Hermann lo dimostrano con assoluta evidenza³. Tuttavia spesso il limite di questi grandi sta nell'aver proceduto alla *constitutio textus* prevalentemente sulla base della loro straordinaria conoscenza linguistica e metrica, e pur con qualche rigidità di metodo e senza l'ausilio dei sussidi che alla ricerca testuale possono fornire molte discipline che si svilupparono e si organizzarono solo più tardi.

In questi giorni ho avuto modo di ripensare a un passo famoso dell'*Agamennone* di Eschilo, il luogo della parodos in cui il Coro riflette sulla partenza dell'esercito per Troia, e sul momento in cui Ifigenia è andata incontro al suo sacrificio, la vicenda da cui è iniziata la gloriosa spedizione e nello stesso tempo è stato segnato per sempre il destino del re condottiero, che la moglie avrebbe ucciso al suo ritorno per vendicare la giovane vittima della scelta del padre: il Coro non lo sapeva in quel momento, ma il pubblico che affollava le gradinate del teatro di Dioniso lo sapeva bene. Così suona il passo nella traduzione di Enrico Medda: «Ella, lasciando cadere a terra la veste tinta di croco/ colpiva ognuno dei sacrificatori con un dardo/

¹ Cf. G. Leopardi, *Canti*, a c. di G. e D. De Robertis, Milano 1978, 163-68; G. Leopardi, *Canti*, Edizione critica e autografi, a cura di D. De Robertis, Milano 1984.

² A. Romanò, *Il Codice degli abbozzi (Vat. Lat. 3196) di Francesco Petrarca*, Roma 1955 (per il confronto con l'ultima redazione del Vat. Lat. 3195); F. Petrarca, *Trionfi, Rime estravaganti, Codice degli abbozzi*, a c. di V. Pacca e L. Paolino, Intr. di M. Santagata, Milano 1996; F. Petrarca, *Il Codice degli abbozzi. Edizione e storia del manoscritto Vaticano latino 3196*, a cura di L. Paolino, Milano-Napoli 2000.

³ Posso offrire due esempi, tratti dalle *Supplici* di Eschilo su cui sto lavorando in questo tempo: al v. 42 M ha un impossibile ἀνθονόμου[ς]τᾶς, dove Porson congetturò ἀνθονομούσας; al v. 54 Hermann congetturò γαιονόμοις δ' per un altrettanto impossibile τὰ τ' ἀνόμοια οἶδ': nell'uno e nell'altro caso il segno del genio è la capacità di transcodificare in un termine nuovo, non testimoniato in greco, coniato tuttavia secondo le norme con cui il poeta antico componeva, i modesti elementi linguistici che si trovavano a sua disposizione: cf. per un inquadramento storico del problema critico di questi passi, quanto scrivo in *Aesch. 'Suppl.' 40 ss.*, Ithaca 23, 2007, 143-73.

commovente scagliato dagli occhi,/ spiccando come in un dipinto, *πρέπουσα θ' ὡς ἐν γραφαῖς*, e chiamarli per nome/ avrebbe voluto (vv. 239-43)⁴. Quella determinazione participiale, *πρέπουσα θ' ὡς ἐν γραφαῖς*, ha attirato l'attenzione degli interpreti, che mi sembra abbiano sempre girato intorno all'immagine che essa rappresenta, ma, direi, senza penetrarla: «decora sicut in picturis (apparet)», interpretava e integrava il senso sir Thomas Stanley, che nella grande edizione del 1663 riassumeva lo sforzo esegetico di un secolo e mezzo di filologia, in parte espressa attraverso le diverse edizioni del testo uscite nel corso del XVI secolo, in parte attraverso glosse accumulate nei margini di alcune copie di quelle edizioni, che lui fortunatamente poteva consultare, e alcune delle quali si possono ora leggere nelle biblioteche delle grandi università inglesi: quel presente, *apparet*, che Stanley aggiunge tra parentesi sembra richiamarsi a una rappresentazione iconografica contemporanea alla scrittura della tragedia, di cui non è traccia nel testo⁵. Ottantadue anni più tardi Johannes Cornelius de Pauw, nell'ampio commento con cui accompagnava la ristampa dell'edizione dello Stanley, intendeva «ita decens, ut decentior penicillo adumbrari non posset a pictore»: qui affiorava l'idea classicistica che il pittore rappresenta gli oggetti della vista attraverso le immagini più belle. Venendo agli esegeti più prossimi a noi, il ventesimo secolo non mi pare esser stato molto più fortunato⁶. Fraenkel inizia giustamente il suo commento rilevando che «in Homer *πρέπειν* [...] means 'to stand out', *conspicuum esse* [...] though we must observe that it is used exclusively for the purpose of describing something that is conspicuous against its background or surroundings, that 'stands out' from them whether by size, shape, or colour [...]. At this moment the great complex of men, chieftains and ministrants at the sacrifice, is in the foreground; away behind them the mass of the army, both alike appear as a mere foil against which stands out the central figure of Iphigeneia. Her passionate movement makes her form conspicuous, sharply silhouetted»⁷. Il possesso degli strumenti consente al grande filologo il controllo pieno dei mezzi linguistici di cui disponeva il poeta, ma qualcosa ancora sfugge: *ὡς ἐν γραφαῖς*, perché? Non ricaviamo tanto di più da quello che ventidue anni più tardi l'impetuoso maestro di Cambridge, sir Denys Page, in polemica non taciuta con il monumentale commentario di Fraenkel, pubblicò lavorando sulle carte lasciate dal suo maestro Denniston: il commento suggerisce che il confronto riguardi soprattutto il silenzio di Ifigenia, e sarebbe chiarito dal seguente *προσεννέπειν*

⁴ Eschilo, *Oresteia*, intr. di V. Di Benedetto, trad. e note di E. Medda, L. Battezzato, M.P. Pattoni, Milano 1999, 249-51.

⁵ Stanley 1663, *Aeschyli tragoediae cum versione et commentario Thomae Stanleii*, Londini 1663, 320 s.

⁶ Pauw 1745, *Aeschyli tragoediae* cur. J.C. de Pauw, Hae Comitum 1745, 971.

⁷ *Aeschylus, Agamemnon*, by E. Fraenkel, Oxford 1950, 139.

θέλουσα, «e chiamarli per nome avrebbe voluto»⁸; Bollack osserva giustamente che «le ‘voulant (mais ne pouvant pas parler)’ et parlant donc des yeux, *vultu*, explicite certainement la comparaison; mais ὡς ἐν γραφαῖς détermine néanmoins πρέπουσα. La fille est ‘belle comme dans les peintures’, comme les personnages le sont dans les peintures, sans penser que la scène du sacrifice soit le sujet d’un tableau auquel Eschyle se référerait (au contraire), du fait que le mutisme constitue toute la force de son expression; elle a le pathétique propre aux figures peintes; l’image s’allie parfaitement aux traits dardés par les yeux de la mourante. Le domaine pictural évoque la puissance du regard». In Bollack c’è ancora qualche attenzione alla bellezza formale delle immagini del classicismo, ma «la puissance du regard» vuol dire qualcosa di più⁹. I filologi padroneggiano gli strumenti della lingua e possono chiarirci una parte dell’*illustrans*, πρέπουσα, ma per giungere a illustrare l’*illustrandum* occorre trovare il senso dell’immagine ὡς ἐν γραφαῖς, che a loro continua a sfuggire.

Nel 2001 una collega che insegna alla Columbia University, Deborah Tarn Steiner, ha pubblicato uno studio, *Images in Mind, Statues in Archaic and Classical Greek Literature and Thought*, che illustra come le rappresentazioni statuarie (e anche pittoriche) «were deeply embedded in the social, political, and religious fabric of archaic and classical Greece»: ella ipotizza (e quindi dimostra) come per i Greci esistesse tra queste rappresentazioni e i relativi oggetti «a bond that need not rest on any visible mimetic likeness, but on a notion of substitution, equivalence, or sympathy»; ricorda così, naturalmente, i miti relativi ad Admeto e a Pentesilea, che ci appaiono un po’ meno strani in relazione alle analisi della Steiner. L’efficacia delle mitiche statue attribuite a Dedalo, che avevano capacità di comunicare come se avessero voce, nasce da un effetto magico intrinseco ad esse, e viene applicata dall’Ecuba di Euripide, nella tragedia che da lei prende il nome, agli atteggiamenti di supplica che ella assume e che dovrebbero convincere il suo interlocutore: così la Steiner ricorda il nostro passo della parodos dell’*Agamennone*, «where Iphigenia, ‘striking as in a painting’, also uses her body and visual faculties in the place of words»: l’immagine riprodotta dal pittore ha una sua forza magica di presenza che si impone a chi la vede, anche nel confronto con la persona stessa che rappresenta¹⁰.

Il libro è molto più ricco nella sua documentazione e nelle argomentazioni che ne deduce di quanto io posso ricordare ora, ma in questa sede l’esempio che ne ricavo in questo caso può mostrare come lo studio delle relazioni che l’antropologia, come

⁸ *Aeschylus, Agamemnon*, by J.D. Denniston & D.L. Page, Oxford 1957, 91.

⁹ *L’Agamemnon d’Eschyle*, par J. Bollack et P. Judet de La Combe, *Agamemnon 1/2*, par J.B., Lille 1981, 304.

¹⁰ Princeton and Oxford 2001, xi, xiii, 52 s.

talvolta invece la linguistica o l'analisi intertestuale, mette in evidenza, può scoprire nella parola dei poeti uno spessore unico che si fonda sul contesto storico in cui quella parola è stata pronunciata e può essere compreso solamente attraverso la ricostruzione di esso. Ancora una volta il linguaggio di riuso si rivela come la natura profonda della parola, quella che il poeta ha ricercato nel suo sforzo espressivo e che il filologo ricerca a sua volta nel suo tentativo di ricostruire la parola del poeta o di interpretarne il senso. A me è capitato una volta di accorgermi che *pede libero* della nota ode oraziana deve essere inteso in rapporto all'usanza dei Salii di celebrare la loro danza rituale a piedi nudi, in modo da realizzare un contatto totale con la terra che calpestavano¹¹.

Di questo metodo, di ricostruire intorno a un testo o a un sistema di testi il contesto storico, culturale e rituale, ed altresì formale dal punto di vista della comunicazione discorsiva, è stato maestro per noi tutti l'*honorandus* del giorno di oggi: basterà ricordare il lavoro speso intorno ai testi alcmanei, dapprima ne *Les Choeurs de jeunes filles en Grèce archaïque* e qualche anno dopo nell'edizione dello stesso poeta; nel volume poi intorno al quale si parla qui oggi, basterà ricordare le pagine dedicate a *L'Hymne homérique à Déméter comme offrande: regard rétrospectif sur quelques catégories de l'anthropologie de la religion grecque*¹²: in esse la struttura discorsiva e il lessico del *makarismòs* sono illustrati in relazione alla funzione rituale dell'*Inno*, e così gli elementi del lessico familiare presenti in quest'inno, come τέκος, τέκνον ἐμόν (vv. 460, 461), vengono illustrati nelle valenze specifiche che carica su di essi il rituale che associa la dea dell'agricoltura a sua figlia nel culto ateniese, e vengono messe in luce le affinità che, nella rappresentazione greca della civiltà umana, il genere femminile rivela con la cultura agricola. Credo che abbiamo anche qualche ragione di gratitudine ai curatori di questo volume, David Bouvier, Martin Steinrück e Pierre Voelke, per aver offerto a Calame e non meno al mondo degli studi questo volume che raccoglie molto della testimonianza scientifica e umana del nostro amico, fino all'ultimo capitolo nel quale la denuncia amara delle sopraffazioni commesse nei confronti degli stranieri immigrati nella sua patria dovrebbe accendere in noi italiani la rabbia civile per quelle che sono state perpetrate e sono in corso di esserlo tuttora nella nostra.

Trento

Vittorio Citti

¹¹ V. Citti, *Hor. 'carm.' 1.37, nunc pede libero*, Itaca 4, 1988 (Barcelona 1992), 99-111.

¹² C. Calame, *Sentiers transversaux, Entre poétiques grecques et politiques contemporaines*, Paris 2008, cf. in part. 63 ss. e 261 ss.

SENTIERI TRASVERSALI E RETTA VIA

Come fenomeno di identità plurale, il caso dei cittadini svizzeri appare davvero particolare.

Unità federale in presenza di pluralità linguistica, culturale e religiosa, in ciascuno dei propri elementi (salvo forse quello ladino) riferibile ad altra corpusca unità identitaria, quella dei cittadini della Svizzera appare in Europa una condizione privilegiata per comprendere i problemi della modernità sulla via della globalizzazione. L'equazione lingua-civiltà appare insufficiente a chi voglia capire: tedeschi, francesi, italiani e ladini sono altro dagli Svizzeri che parlano le quattro lingue. Il Ticino – i Lombardi lo sanno bene – non è Italia, Basilea, Lucerna o Zurigo appaiono diverse al viaggiatore, il cantone di Vaud non è Francia così come Ginevra non è Vaud e non è Francia. Il filosofo illuminato che giocava con la frontiera sapeva bene tutte queste cose.

Bene le sa anche il nostro amico Claude Calame che, con lirismo tutto volontario, ed in lui poco usuale, rivendica un elemento identitario scelto nel suo cantone. Molto si sa del bisogno universale di un tempo per pensare, qui si fa chiaro il bisogno parallelo di uno spazio per la riflessione. Scrive così Calame nel tratto introduttivo, di quello che su tutto sente suo: lascia remoto il liquido confine del Lemano e sale verso cime dell'interno. Quello che vede, bellezza di percorsi di montagna con rocce conosciute e molto amate, appare, a quel che scrive introducendo, pretesto non gratuito per pensare. Una montagna certo può valere un cielo con le stelle, se chi la percorre ha l'animo disposto al secondo dei due elementi della coppia che tutti veneriamo, quella che un saggio ha detto essere formata dal cielo stellato sopra di noi e dalla legge morale in noi.

A questa seconda, alla legge morale, esplicitamente richiama l'ultimo dei saggi qui raccolti che invita, quasi obbliga chi finisce la lettura, a ripartire dal fondo del volume, perché in quel fondo c'è tutta la realtà del presente in una delle forme dolorose che appartengono alla esperienza che tutti ci accomuna. Nella goccia d'acqua della realtà c'è tutta la sostanza del mare infinito della rappresentazione dell'altro che ci è vicino e quella parte – piccola e certo particolare di realtà– finirà per riportarci all'antico e ai nostri Greci.

Terra d'asilo, Svizzera vicina per quella parte unita nella lingua, fino a spiegare canti di libertà di erranti cavalieri e di anarchia, soffre – non potrebbe non soffrire – del male attuale della contraddizione. Claude Calame descrive un caso, quello di un curdo di Turchia che mette in crisi una parte del sentire comune dei suoi connazionali, esitiamo ormai tutti a parlare di mentalità. Il francese, lingua plastica e sottile ha una nozione che vale alla bisogna. L'*esprit*, l'*esprit vaudois*, spirito cantonale, nutrito di morale protestante, tendente al conformismo anche quando conformismo del bene, viene scosso dalla quantità che è tale da trasformare la

qualità della possibile accoglienza e cerca, nelle forme del discorso, un proprio nuovo muro di difesa. Il saggio sulle pratiche discorsive dell'asilo in Svizzera appare allora emblematico di un modo – quello proprio dell'autore – di leggere la realtà, anche quando esclusivamente umana, attraverso una serrata analisi delle forme della argomentazione. Si manifesta in tutta la sua forza la presa di distanza antropologica e però, nel caso che descrivo, l'apparente rigore distaccato della ricostruzione del discorso non sembra affatto inerte quanto è muto. L'indignazione non espressa è suscitata, l'autore sceglie di scomparire dietro ai fatti che soli aiutano a pensare e a passare dalla comprensione del fatto al giudizio.

Ho detto di spazio e tempo della riflessione. Spazio e tempo sono gli assi tra i quali scorre la curva della storia ed è a manifestazioni, letterarie e poetiche di questa che si applica, in un modo singolare, l'attenzione dell'autore.

Quando Claude Calame riflette sul proprio modo di rapportarsi a quello che è l'oggetto quasi quarantennale della sua ricerca di studioso, le forme remote del pensiero dei Greci di età, soprattutto arcaica e classica, la sua espressione diventa addirittura circospetta. Il testimone più chiaro di questo atteggiamento pare a me l'intervista che apre il libro. Buon documento di un dialogo reale, di uno scambio tra eguali in cui non si respingono giudizi e dubbi altrui, quel testo su leggende e culti eroici dà più di quel che dichiara di volere. Forte sempre nell'autore è il bisogno di teoria e di coerenza. Il suo percorso antropologico comincia nella età del successo già maturo delle pratiche dello strutturalismo. Strutturalismo come filosofia, come credenza in archetipi presenti in un umano universale è qualcosa di molto lontano dall'autore. Il libro che dopo l'*Alcmane* e dopo *I cori di fanciulle* meglio caratterizza il suo percorso, quello su Teseo e l'immaginario ateniese, serve a mostrare un modo originale di reintrodurre, nell'analisi delle forme, la profondità della storia in tutti i suoi aspetti, quelli religiosi e sociali, innanzitutto, ma anche quelli delle categorie del politico. Il paradosso di una democrazia che sceglie un sovrano, un re come proprio eroe fondatore vale a far chiara la plasticità del mito. Calame è attento ed usa spesso il termine della scuola sociologica che parla di leggende non di miti quando la narrazione ha come uno scheletro di sostegno che pertiene alla storia e al suo svolgersi come continuo cambiamento e – in qualche tornante – come vera mutazione, cambio di natura di uomini e istituzioni. Un altro tratto che caratterizza questo approccio pare a me l'allontanamento, quasi la sterilizzazione del presente. Quando parla dell'antico, Calame si cala interamente nella dimensione a questo corrispondente e mai contamina l'analisi con la pratica di categorie della contemporaneità o con nozioni pertinenti a ideologia. Mostra pudore persino nel maneggiamento di una nozione, quella di imperialismo, che tutti utilizziamo a proposito di Atene, per mostrare l'esito, solo apparentemente paradossale, della

democrazia anche quando radicale. Lo aiuta nel lavoro di lettura il fatto che l'antico che percorre non stabilisce alcun confine tra quello che oggi è mito – costruzione mentale del discorso – e quello che è storia – narrazione di ciò che è stato come effettivamente è stato. Il mito che all'autore è pertinente è altro per qualità: Si tratta di quella manifestazione dell'immaginario espressa verbalmente o figurativamente che appare connessa in modo indissolubile con pratiche umane, normalmente collettive e il più delle volte religiose a cui fornisce elementi indispensabili di senso. La significazione è un processo che Calame vede realizzare attraverso i testi con cui ha maggiore familiarità e in quelli non cerca valori universali o sempiterni ma uomini e donne che vivono una loro realtà sociale che è profondamente diversa dalla nostra. Per capire la Sparta arcaica dei cori di fanciulle non disdegna l'aiuto di forme di realtà ancora presenti nelle società etnografiche che appaiono capaci di restituire fotogrammi o se si preferisce tessere mancanti alla ricostruzione del quadro del passato. Non saprei meglio argomentare su questo comparativismo quasi sottinteso, se non affermandone un tratto essenziale nella misura limitata in cui viene utilizzato. Calame non si è negato esperienze dirette sul terreno ma, in quelle, almeno a mia impressione, il suo comparativismo gioca a rovescio. È quello che ha letto nei testi Greci, massime di età arcaica, quello che mostrano le pratiche sociali e religiose indissolubilmente mescolate con la fisicità del canto e della danza ad aiutarlo a comprendere dei meccanismi di iniziazione tribale la cui complessità rischierebbe di sfuggire alle capacità del pensiero che diciamo volentieri razionale.

Forte della propria esperienza individuale, della particolarità assoluta che questa rappresenta ed esprime, Claude Calame ci invita a discutere con lui di Antichità e Scienze umane e, in particolare, chiede che ciascuno di noi si esprima sulle prospettive di un approccio antropologico ai testi poetici greci.

Per mia parte rispondo volentieri, a partire di là donde io stesso sono partito, poco dopo di lui e per una via diversa. Come studiare antropologicamente quello che è il fenomeno poetico incipitario, non soltanto della esperienza greca ma dell'intero occidente? Come leggere oggi l'oralità della poesia epica arcaica? E soprattutto, perché privilegiare questo, rispetto ad altri approcci?

Se partiamo dall'ultima domanda abbiamo un buon terreno da percorrere. Non si tratta di terra inesplorata ma risponde a un bisogno che è lo stesso che Calame ha affermato nel suo libro, quando ha temuto la perdita di contatto dal reale, che il mero studio delle forme può comportare, a meno di riferirne i risultati a una struttura archetipica onnivalente perché onnipresente. Pare a me che un punto che ci accomuna sia il rifiuto di quello *esprit humain universel* che è presupposto dello strutturalismo filosofico nelle forme realizzate da Claude Lévi-Strauss nella stagione dei *Mythologiques*. Lo studio del rapporto che intercorre tra forme della espressione

e forme della realtà nei poemi omerici presuppone la possibilità di restituire, per via antropologica, un contesto ai canti degli aedi. L'oralità rappresenta proprio il tratto di civiltà che stabilisce una diretta relazione tra le caratteristiche del testo – che l'oralità contribuisce a spiegare – e la situazione comunicativa rappresentata nel contesto – che non conosce la mediazione della scrittura. C'è naturalmente il pericolo grande del circolo vizioso, quando si rifletta alla necessità di storicizzare la società descritta nella narrazione per comprendere il modo di pensare degli uomini rappresentati nel loro agire. Dell'epica Calame sceglie in questa sua raccolta quel tratto, che esce ormai dall'arcaismo, e in un caso emblematico come quello dell'Inno a Demetra, permette di apprezzare il rapporto che nella realtà culturale si stabilisce tra contenuto della narrazione del racconto e la pratica culturale iterata, quello che gli storici delle religioni ci hanno educato a definire come nesso mitico rituale. La restituzione di un funzionamento mentale collettivo è altro tuttavia da una semplice contestualizzazione storico-sociale, come quella che la conoscenza storica delle pratiche culturali e la ricerca archeologica permettono parzialmente di restituire almeno per alcuni aspetti essenziali del vivere. I tentativi di stabilire una correlazione tra i risultati degli studi sulla ideologia funeraria, a partire dallo studio archeologico e statistico dei corredi funerari, e l'ideologia del vivere e del morire eroico legato alla nozione di *kleos*, come elemento che fa superare il limite inevitabile della morte sono solo il primo dei possibili esempi. Per mia parte, credo che una analisi paradigmatica come quella condotta sui fotogrammi di civiltà che Efesto scolpisce nello Scudo di Achille, nel XVIII dell'*Iliade*, fino a disegnare una diacronia priva di preoccupazioni di coerenza, costituiscano un esempio di soluzione antropologica di un problema che ancora tormenta coloro che praticano uno storicismo a base positivista e credono soltanto nella rappresentabilità e alla meccanica ricomponibilità organica dei reali. L'introduzione sistematica della nozione di reciprocità, a partire dal terreno che per noi è quello della economia, ma estesa a tutte le pratiche relazionali umane e sovrumane permette di arrivare ad una definizione dell'*aristeuein*, dell'agire in modo eccellente come prodotto della coazione sociale in termini che possono illuminare molti comportamenti eroici e farci fare passi avanti rispetto ai risultati già acquisiti nello studio della civiltà della vergogna. Un problema teorico, quello della determinazione sociale dell'agire prodotto della determinazione sociale del pensare, trova una sua via di soluzione.

Questa tematica Calame ha affrontato, con forte capacità innovativa, a proposito di quello che chiama il paradigma urbinato del rapporto ternario tra poeta, committente e pubblico. Difficile rispondere in modo secco alla domanda di chi chieda ragione immediata del modo in cui si definisce il senso del prodotto, il singolo componimento o la singola espressione, rispetto al triangolo indicato.

Cercare la spiegazione nella sola personalità dell'autore, secondo la tradizione che viene dall'antico e che afferma il primato del singolo uomo, del grand'uomo su tutti gli altri fattori anche umani non basta certo più. Esaltare l'effetto della committenza, che determina l'occasione e condiziona l'espressione del canto rappresenta un fattore ineliminabile. Per il ruolo del pubblico sono state affermate tutte le possibilità, fino a quella estrema della incompienza ammirativa, ad esempio, dinanzi ad espressioni poetiche la cui fruizione nell'immediato della performance corale non poteva che avvenire in modo parziale e per alcuni soltanto degli spettatori. Agli altri resta il piacere del vedere e dell'udire, oltre alla coscienza della partecipazione alla situazione sociale – antropologicamente sempre globale – in cui erano attivamente inseriti.

Nel caso del teatro – in ciò vera estensione e articolazione della corallità da cui storicamente deriva – il significato della comunicazione dialogica assume valenze filosofiche e politiche che costituiscono un richiamo fortissimo e costante alla contemporaneità, rispetto alla rappresentazione, che diviene fattore determinante del senso.

Rispondere a queste domande è rispondere all'invito che Calame ci rivolge in questa sede.

Con una scelta coraggiosa e felice, gli eredi di Louis Gernet hanno scelto come insegnante a Parigi, perché legga in greco testi greci, nella Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, proprio questo filologo che tra Losanna e Urbino ha inteso il passaggio per la rue Monsieur-le-Prince non come semplice frequentazione dei locali del piano terreno, quelli del Centre de psychologie comparative di Ignace Meyerson e poi del Centre de recherches comparées sur les sociétés anciennes, di Jean-Pierre Vernant e Pierre Vidal-Naquet, che nutrivano nel proprio seno fin dalla fondazione – come abbiamo meglio compreso solo negli anni Ottanta – un pensiero autocritico, quello del comparativismo integrale di Marcel Detienne. Calame a Parigi ha scelto di salire per i gradini di legno cigolanti che portavano al piano superiore dell'antica casa di Auguste Comte e si è misurato, allo stato fondativo e nascente, con la semiologia di Greimas, nutrendone, io credo, quel bisogno che ho già detto di teoria e complicando la propria espressione del pensiero, a tormento di interpreti e studenti. Questa difficoltà innegabile è fatta di sostanza e stimola la mente degli interlocutori allo sforzo necessario per superarla. Ognuno dei presenti può vantare un titolo privilegiato nel rapporto con il nostro comune amico che qui onoriamo. Tutti abbiamo incrociato la sua opera sul terreno della riflessione disciplinare, quella concreta dell'analisi dei singoli testi e quella non necessariamente rarefatta del metodo e della teoria. L'incontro di cui io reco qui personale testimonianza presuppone quel primo e generale ma ne aggiunge un altro

di forte spessore umano. Con Claude Calame, negli ultimi vent'anni, io non ho condiviso soltanto interessi culturali ma le persone vive dei miei scolari che – attraverso una lunga e felice esperienza Erasmus, da lui fortemente sostenuta, con Fritz Graf allora a Zurigo, André Motte e Vinciane Pirenne a Liège, Emilio Suarez de la Torre a Valladolid – ha permesso a studenti e laureati pisani di completare a Losanna la loro formazione alla scuola attenta, generosa e ricca di stimoli di Claude. Lo stesso avviene, a livello dottorale, grazie alle convenzioni che ora abbiamo stabilito con l'Ecole des hautes Etudes en Sciences Sociales in una collaborazione che coinvolge a Parigi, la Sorbonne e l'Ecole Normale Supérieure e a Pisa include anche la Scuola Normale Superiore. In questa parte dell'opera comune noi portiamo non solo il fatto d'essere amici ma la coscienza del valore civile dell'essere compagni di lavoro sul terreno formativo. La differenza delle formazioni culturali, la complessità di cui Calame è portatore sono essenziali al lavoro che si svolge. Lo storico delle fonti culturali, il praticante della critica che Benedetto Croce diceva, in modo irridente, fontaniera può affermare serenamente che il prodotto di un percorso tanto complesso ha trovato oggi il proprio equilibrio in una piena originalità. Contro l'immagine di Giorgio Pasquali sul fiume della tradizione che porta sempre tracce visibili di tutti i terreni che ha attraversato, credo si possa affermare che ora Claude Calame va letto per sé stesso e per i prodotti della sua propria esplorazione dell'universo delle immagini letterarie dei Greci. Il suo fiume si è depurato, grazie ai vari filtri di cui ho detto, ed è riuersato nella necessaria purezza di colui che legge i testi per comprenderne il senso: di questo tutti noi lo ringraziamo.

PERCORSI, ALGORITMI E METODI: LE VIE DELLA SEMIOTICA NARRATIVA E DISCORSIVA

Ho avuto l'occasione di conoscere Claude Calame a Urbino, al principio degli anni '70 del secolo scorso. Grazie a Bruno Gentili e a Pino Paioni, Urbino era allora un centro piuttosto vivace, nel panorama dell'antichistica e della filologia europea, capace di favorire l'incontro e il confronto – invero allora piuttosto inconsueto – tra la filologia classica e le forme piú avanzate della linguistica e della semiotica. Si rendevano possibili cosí incontri internazionali di ampio respiro come quello, rimasto celebre, del maggio 1973, sul tema *Il mito greco*, i cui *Atti* videro la luce (a volte succede) soltanto quattro anni dopo (nel 1977)¹. Da parte mia, vorrei semplicemente spiegare, in poche parole, che cosa significò per il mio lavoro di studioso e di docente, l'accostamento di queste due direzioni di ricerca, cioè:

a. l'affinamento e l'approfondimento delle tecniche e delle pratiche della filologia classica (filologia testuale, ecdotica), e al tempo stesso,

b. la riflessione e la capacità di acquisire metodi di analisi semiotica applicata all'antropologia, alla psicologia storica e alle scienze sociali in generale.

Ancor oggi, se guardo a ritroso verso quei due decenni di percorsi incrociati, di meditazioni, di riflessioni e ricerche, non posso fare a meno di provare un certo compiacimento (del tutto egoistico e personale) per la particolare 'felicità' di quell'esperienza, dovuta in buona parte alla generosità e all'abbondanza di idee che potei trarre dagli scritti di Claude, e perché no, anche da una corrispondenza, epistolare o qualche volta anche discorsiva e dialogica, con il mio vecchio amico, che sempre mi sapeva suggerire letture adeguate e idee illuminanti. Claude fu anche a Trieste, piccola città di provincia alla frontiera tra due mondi (o anche tre o quattro), dove lo invitai a parlare ai miei studenti e colleghi, in anni in cui – e certo non solo a Trieste – parole come 'strutturalismo', 'semiotica strutturale' – e non parliamo di un impianto terminologico a volte un po' troppo gergale e/o per iniziati: percorso generativo, programma narrativo, enunciazione, algoritmo di trasformazione, modalizzazione degli enunciati, investimento attoriale della struttura attanziale, *carré* delle strutture profonde, etc. – suscitavano reazioni di fastidio, o di supercilioso richiamo a una maggior ortodossia ideologica, oppure venivano ostentatamente ignorate (come avviene del resto ancor oggi: l'ignoranza difende se stessa). Ma io cercavo proprio questo, cercavo uno strumento di analisi del racconto che permettesse di 'segmentare' questa sequenza cosí problematica, l'algoritmo di trasformazione che chiamiamo 'mito'², in modo almeno in parte 'oggettivo', secondo un percorso 'a vocazione scientifica', come diceva Greimas, insieme

¹ Gentili e Paioni 1977.

² O piú generalmente, qualsiasi racconto finzionale, meraviglioso o 'sacro'; il termine 'mito' appare oggi piuttosto inflazionato e consunto.

intelligente e generoso, che oltre alla semplice spezzettatura in enunciati di una sequenza sintagmatica, desse anche modo di esplorare la dimensione paradigmatica delle storie tradizionali, secondo uno o piú ‘codici’, o meglio serie di ‘isotopie’ suscettibili di farci capire e valutare le strutture profonde del racconto, e il suo funzionamento sia estetico che pragmatico o persuasivo. È diverso analizzare un mito di creazione (di rilevanza teo-logica), un racconto iniziatico, ad esempio sul passaggio dall’adolescenza alla condizione adulta (di rilevanza antropo-logica) una barzelletta sconcia (di rilevanza socio-antropologica o semiotica in senso generale) o uno *slogan* pubblicitario (di rilevanza pragmatica nell’ambito di una semiotica della manipolazione).

Claude fu per me l’Adj, l’Aiutante, capace di fornirmi il ‘mezzo magico’, l’erba *moly* che mi permise di affrontare senza danni le lusinghe della maga Circe, e di attraversare abbastanza indenne, e carico di esperienze nuove, la Foresta dei Simboli.

Lo vedevo a Urbino restare anche nelle ore serali a lavorare, a leggere, a studiare, e condividevo il percorso da lui indicato; non si trattava di una scelta obbligata come la **Y** di Prodicò o di Eracle al bivio, ma piuttosto di un movimento abbastanza sinuoso, un procedere di strade non parallele, ma in qualche modo biforcantesi, per poi di nuovo convergere.

Da una parte, la pratica costante e paziente della filologia testuale, dall’altra la riflessione su una scienza dei documenti letterari, etnologici e religiosi, che permettesse di entrare nei meandri (sempre sinuosi) della cultura antica. Un’*antropologia della Grecia antica* dunque, costruita però soprattutto sulla base di una teoria rigorosa e un metodo efficace di analisi dei testi. Uno dei lavori che piú mi attrassero in quegli anni, devo dire, fu l’analisi del mito del Ciclope (già in Gentili Paioni 1977)³. Nonostante l’apparenza piuttosto tecnica e a prima vista ‘misterica’ o ‘iniziatica’ del linguaggio greimasiano (non a caso Calame aveva stampato queste parti in corpo corsivo), da allora ho sempre seguito con interesse crescente i suoi passi in questa direzione, leggendo (e anche ‘studiando’ con grande piacere intellettuale) i lavori che Claude costantemente mi faceva – e mi fa – avere, e perfezionando la mia riflessione personale in questo campo, con la lettura di Greimas, Courtés, il Groupe d’Entrevernes⁴, e di un gran numero di studi e indagini di semiotica narrativa e discorsiva [Adam, Caprettini, De Certeau⁵, e tanti altri, a partire da un celebre numero di ‘Communications’, 8, 1966, dedicato all’*Analisi strutturale del racconto*, che ben presto (1969) Eco fece tradurre da Bompiani in lingua italiana].

³ Calame 1977 (*Cyclopes*), 369-87, ripreso poi in Calame 1986 (*Le récit*).

⁴ Greimas-Courtés 1979 e 1986; Groupe d’Entrevernes 1979.

⁵ De Certeau 1982, Adam 1985, Caprettini 1992.

La formulazione di alcune strutture semio-narrative, come segmentare un testo in una sequenza di enunciati, l'articolazione narrativa di un mito, l'asse sintagmatico e quello paradigmatico, e infine la definizione stessa di mito: tutti questi problemi, certo non di poco conto, furono l'oggetto di un felicissimo incontro che Claude organizzò a Lausanne, nel 1987 (vi presero parte Bérard, Borgeaud, Bremmer, Detienne, Edmunds, Garcia Gual, Graf, Lanza, Loraux, Nagy, Roesler, Sourwinou-Inwood ed io medesimo)⁶.

L'evanescenza del mito e della mitologia, le sue articolazioni tra leggenda e discorso religioso, tra favola e storia (oggi diremmo 'mnemo-storia', un dibattito che porta dritto a una miglior comprensione della gestione pragmatica e mediatica del consenso); le 'doppie scritture' del mito, la sua plasticità o veracità in rapporto con la credenza. Fu un incontro per me memorabile, pubblicato con esemplare efficienza soltanto un anno dopo (1988). E fu uno dei pochi libri scritti o curati da Claude Calame, a non conoscere una immediata traduzione nella lingua di Dante (a quanto ne so), e ancora mi chiedo come mai.

Mito e rito, mito e racconto, mito e antropologia, mito e teologia. La discussione e la riflessione su questi temi mi ha accompagnato nell'attraversamento di selve, boschi, foreste oscure, dove antagonisti simbolici, mostri o giganti si potevano facilmente incontrare, e non potevano essere affrontati senza l'intervento di un adeguato *Adjuvant*. Facili metafore vengono in mente, il Filo di Arianna, la Mappa del Tesoro, le briciole di Pollicino, il motore di Google Earth, il navigatore elettronico Tom Tom, l'anello di Re Salomone o quello di Gige. Si tratta di capire un linguaggio segreto, ascoltare la voce degli animali – e degli dèi – andare più a fondo nei segreti del linguaggio, raggiungere le strutture profonde, capire quello che i filologi (e i teologi) tradizionali non hanno capito, e non capiranno mai... Una via per seguire i percorsi più corretti, una *bussola* che ci aiuti a scegliere, davanti alle Y dei «senderos que se bifurcan», quello che va nella direzione migliore. L'obiettivo, la meta finale? Una sorta di 'felicità' pragmatica e interpretativa, che si può trasmettere ad alcuni (pochi) allievi.

Un quadro molto soddisfacente, una splendida e equilibrata messa a punto di questi problemi, si può trovare nella prima parte del volume *Mythe at historie*, questo sí, tradotto subito – come i magnifici lavori su Eros – nella nostra lingua⁷. Una messa a punto mirabile, che consiglio ai miei studenti e ai colleghi, sulla discussione infinita delle differenze tra mito e storia, che offre validi contributi per affrontare questi vasti problemi.

⁶ Calame 1988 (*Métamorphoses*).

⁷ Calame 1996.

Da parte mia, io ho recepito, (e continuo a seguire, soprattutto), dell'insegnamento del mio amico e collega (e di questo gli serberò una costante e fedele gratitudine), soprattutto la parte, oggi da lui non più praticata in modo così esplicito, che si riferisce all'impiego della *semiotica strutturale*, quella elaborata all'interno della cd. *École de Paris*, sforzandomi di applicarla all'analisi delle culture antiche, che sono giunte a noi soprattutto attraverso manifestazioni scritte, articolazioni significanti, testi verbali o iconici⁸. A Cerisy-la Salle, alla presenza di Greimas in persona e di Paul Ricoeur, ci incontrammo nel 1983, e fu un incontro per me memorabile, dove conobbi Arrivé, Coquet, i Geninasca, Per Aage Brandt, Paolo Fabbri e numerosi altri studiosi, che si potevano ascoltare anche a Urbino, ai famosi Seminari di semiotica e linguistica organizzati da Pino Pajoni, e a Parigi, ad esempio agli incontri presso l'Istituto Italiano di cultura, che per un periodo fu diretto dal comune amico Paolo Fabbri. O anche, sullo scorcio degli anni '80 e i primi '90, a Palermo, centro che vide incontri vivaci e fruttuosi tra semiotica e antropologia (animati dal vulcanico, etneo Antonino Buttitta).

Che altro dire, senza scivolare nell'aneddotica e nei ricordi personali? Claude Calame si può incontrare anche nell'ambito di una struttura che esiste da oltre vent'anni, e organizza incontri internazionali a Grenoble, Losanna, Torino, Barcellona, Pavia, Ginevra, Parigi, ed è in contatto con il GIPSA del Brasile, con cui abbiamo organizzato incontri a Diamantina e a Belo Horizonte: il PARSA, Polo di Ricerca sulle Società Antiche⁹.

Ma anche a Siena, dove opera l'Associazione AMA (che ha appena fatto partire una preziosa Rivista *on line*, i *Quaderni del Ramo d'Oro*)¹⁰, uno dei centri europei che, insieme al Centro Gernet di Parigi¹¹, sono più attivi nel campo di un approccio all'antichistica che, se nei primi anni '70 poteva avere un sapore di novità destinato a suscitare tante discussioni – anche mediocri – oggi sembra, nella catastrofe degli studi classici gestita in modo sistematico nel paese (il nostro) che avrebbe maggior interesse a incrementarli, attirare ancora uno stuolo di giovani ricercatori, che per lo più (lo abbiamo visto anche di recente, a Toulouse, a Grenoble, a Torino, e prima a

⁸ Penso in particolare al suo capitolo *Le discours mythique*, in Coquet 1982, 85-102.

⁹ Un incontro del PARSA fu organizzato con successo a Lausanne proprio da Claude Calame, coadiuvato dai Curatori di questo volume in suo onore, e pubblicato in Bouvier-Calame 1998 (*MYTHOI*).

¹⁰ Basti ricordare Bettini 2000; i nuovi *Quaderni del Ramo d'Oro* prendono il posto di una precedente versione cartacea.

¹¹ Sugli studi antropologici applicati al mondo antico, e le discussioni di quegli anni, si veda Di Donato 1990, e il 'pionieristico' numero di *Lares*, a cura di Bronzini 1989; poi, con taglio più didattico, l'utile sintesi in Di Donato 2001.

Neuchatel, a Ginevra, a Pavia e Barcellona), finiscono per vivere da precari in Italia, o trovare lavoro in Svizzera, in Francia, o nel mondo anglofono.

E non tacerò del Centro Internazionale denominato POLYMNIA (Lille, Paris Nanterre), che ha già organizzato incontri a Parigi, Bruxelles¹², Cambridge, Londra, ospitato dal *Warburg Institute*, etc., e si occupa di pubblicare (in traduzione francese) tutti i testi che riguardano in qualche modo la mitografia, dalle origini greche di questa problematica nozione, alle opere a stampa del '600 europeo.

Dovunque, si può incontrare Claude Calame, instancabile viaggiatore e studioso, dal quale ho sempre imparato qualcosa, avendolo ascoltato in tutta Europa e oltre, e avendolo letto e 'studiato' ininterrottamente, si può dire, per una quarantina d'anni.

E anche se Calame stesso, negli ultimi anni, si è decisamente allontanato dalla semiotica parigina di ascendenza greimasiana, ebbene sí, io rimango affezionato a questa pratica di ricostruzione degli algoritmi narrativi, tanto diffusi e pervasivi nelle forme del canto, della poesia e delle immagini iconiche; e continuo a provare un gran diletto intellettuale e una considerevole felicità euristica quando applico questo metodo ai testi poetici e 'mitologici' della cultura greca, e non solo ad essa. Una chiave di lettura che appresi dalla sua celebre analisi del mito di Polifemo, e che ho potuto a mia volta applicare a racconti di iniziazione giovanile (Cacciatori neri e Vergini orse, perfino in una novella di Pirandello), a ballate tristi di spose rubate, a miti di fondazione di stirpi o di città, o a eziologie fondamentali come la storia di Babel o della Confusione, alle lotte per il regno del Cielo, alla poesia teogonica, o come mi accingo a fare nel prossimo futuro, ai miti della Creazione. Sappiamo che la grande guerra tra religioni e ateismo si sta combattendo proprio ai nostri giorni, e speriamo che gli effetti siano solo comici, come sono per lo più (nel mondo giornalistico e televisivo dominato dall' 'ora del dilettante' e dal 'trionfo del cretino', come è quello che ha concepito la campagna pro-ateismo sulle fiancate degli autobus), e non tragici o terrorizzanti. Le armi che abbiamo per fare chiarezza, credo, in una battaglia incruenta di idee, non sono altro che le vie dell' antropologia e della semiotica delle culture antiche e moderne.

In questo breve spazio, non posso che ricordare, per concludere, l' esempio che Claude ha dato a me (e a molti altri), soltanto facendoci conoscere e apprezzare il suo (a volte severo) rigore intellettuale, la sua operosità instancabile, la sua intelligenza aperta ai metodi della ricerca più avanzata nelle scienze umane; ma soprattutto mostrandoci come si possa avere una costante attenzione (da antropologi e da semiologi delle culture antiche) *ai fenomeni moderni* della comunicazione mediatica che è la nostra, con occhio attento e severamente critico verso la vasta e

¹² L'incontro di Bruxelles è pubblicato in Kernos 2006, gli altri sono ancora in corso di stampa.

sistematica manipolazione culturale operata da sistemi educativi e di comunicazione (di massa, ma non solo) dominati largamente da una ideologia mercantile, dove il *crhmat ajhrvdi* Alceo 380 Voigt e della II Istmica pindarica (la massima attribuita ad Aristodamo, argivo o spartano che fosse) ha portato l'educazione e la cultura dell'Europa a una situazione 'plutôt catastrophique' sulla quale vale la pena di riflettere.

Bene dunque hanno fatto Martin Steinrück, David Bouvier e Peter Voelke a inserire, nella splendida raccolta che hanno curato degli scritti di Calame, insieme ai saggi più significativi sui temi che ci stanno a cuore (saggi di antropologia, di poetica, di pragmatica del mondo antico), anche alcuni studi che rivelano proprio questo impegno di riflessione e di stimolo alla critica delle 'politiche contemporanee', secondo una procedura che ricorda – non a caso – un volume di J.-P. Vernant che tutti conosciamo, *Entre mythe et politique, Tra mito e politica*. Anche qui, si parla di frammenti di un itinerario, di un percorso che porta dritto da una riflessione innovativa sulle radici (mi sia consentito di usare questa consueta metafora) delle culture contemporanee, che ci appaiono così distanti, ma delle quali non possiamo fare a meno, a una vigile *critica dei miti contemporanei*, e delle sfide che essi ci propongono. Con Greimas ricorderemo che il nostro lavoro può felicemente essere inserito in una «teoria a vocazione scientifica, che appare più come una ideologia che come un sapere acquisito», la quale si propone come scopo e come impegno di dare il suo contributo a «una grande antropologia» che potrebbe portare a una «rivoluzione nelle scienze dell'uomo paragonabile a quella avvenuta per le scienze naturali tra il XVI e il XVII secolo», confrontandosi con il credere (e la sua manipolazione, oggi pervasiva), la figuratività e l'uso dell'immaginario, la pragmatica anglo-americana, lo studio delle passioni, i modelli di articolazione delle forme narrative¹³.

È la strada percorsa dai nostri grandi Maestri, Vernant, Greimas, e con loro, da Vidal-Naquet, da Marcel Detienne, da Nicole Loraux e da tanti altri amici dell'*École de Paris* (parallela all'altra *École de Paris*, che era situata al piano di sopra, ai tempi di Via Monsieur le Prince 10) riuniti ora nel Centre Gernet, e che ci auguriamo di percorrere ancora per il tempo che ci sarà destinato, in buona compagnia, camminando per i sentieri – siano pure faticosi – della poesia e dell'intelligenza, a fianco e con la guida di Claude Calame.

Università di Trieste

Ezio Pellizer

¹³ Cf. Coquet, *Elements de bio-bibliographie* in Parret-Ruprecht 1985, I, lxxxiv-lxxxv; Fabbri 2003, *A passion veduta: il vaglio semiotico*, 130-66.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- AA.VV. 1966 AA.VV. *L'analyse structurale du récit*, num. spec. di Communications 8, 1966
- AA.VV. 1969 AA. VV., *L'analisi del racconto*, Milano 1969
- Adam 1985 J.-M. Adam, *Le texte narrative. Précis d'analyse textuelle*, Ligugé (FR) 1985
- Bettini 2000 Bettini, M., *Le orecchie di Hermes, Studi di antropologia e letterature classiche*, Torino 2000
- Bouvier-Calame 1998 Bouvier, D. e Calame, C., *MYTHOI. Philosophes et historiens anciens face aux mythes*, Lausanne 1998 (*Études de Lettres* 2)
- Bronzini 1989 Bronzini, G. B., *Antropologia e mondo antico*, Lares 55, 1989
- Buttitta 1979 Buttitta, A., *Semiotica e antropologia*, Palermo 1979
- Calame 1977 Calame, C., *Mythes grecs et structures narratives: le mythe des Cyclopes dans l' Odyssée*, in Gentili-Paioni 1977, 369-92
- Calame 1985 Calame, C., *La formulation de quelques structures sémiotico-narratives ou comment segmenter un texte*, in Parret-Ruprecht 1985, I, 135-47
- Calame 1986 a (*Le récit*) Calame, C., *Le récit en Grèce ancienne. Énonciations et représentations de poètes*, Paris 1986 (trad. it. Roma-Bari 1988)
- Calame 1986 b (*Cyclope*) Calame, C., *Mythe et conte: la légende du Cyclope et ses transformations narratives*, in *Le récit*, 121-51
- Calame 1988 (*Métamorphoses*) Calame, C. (cur.), *Métamorphoses du mythe en Grèce antique*, Genève 1988
- Calame 1996 Calame, C., *Mythe et histoire dans l'Antiquité grecque. La création symbolique d'une colonie*, Lausanne 1996 (trad. it. Bari 1999)
- Caprettini 1992 Caprettini, G.P., *Semiologia del racconto*, Roma-Bari 1992
- Classica 2000-2001 *Classica (Revista Brasileira de Estudos Clássicos)* 13/14, 2000/2001, 145-57
- Coquet 1982 Coquet, J.-C. (cur.), *Sémiotique. L'École de Paris*, Paris 1982
- De Certeau 1982 De Certeau, M., *La fable mystique*, Paris 1982
- Di Donato 1990 Di Donato, R., *Per una antropologia storica del mondo antico*, Firenze 1990
- Di Donato 2001 Di Donato, R. *HIERÁ. Prolegomena ad uno studio storico antropologico della religione greca*, Pisa 2001
- Fabbri 2003 Fabbri, P., *Elogio di Babele*, Roma 2003
- Gentili-Paioni 1977 B. Gentili, G. Paioni (curr.), *Il mito greco*. Atti del Convegno di Urbino (maggio 1973), Roma 1977
- Greimas-Courtés 1979 Greimas, A.J., e Courtés, J., *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris 1979
- Greimas-Courtés 1986 Greimas, A.J., e Courtés, J. (di AA.VV.), *Sémiotique*.

E. Pellizer

- Groupe d'Entrevernes 1979 *Dictionnaire raisonné de la théorie du langage II*, Paris 1986
Groupe d'Entrevernes, (AA. VV.), *Analyse sémiotique des textes*, Lyon 1979
- Kernos 2006 *Kernos. Revue internationale et pluridisciplinaire de religion grecque antique*, Liège-Athènes, 19, 2006
- Parret-Ruprecht 1985 H. Parret, H.-G. Ruprecht (éds.), *Exigences et perspectives de la sémiotique. Recueil d'hommages pour Algirdas Julien Greimas*, (2 voll.), Amsterdam 1985
- Vernant 1996 Vernant, Jean-Pierre, *Entre mythe et politique*. Paris 1996 (trad. it. Milano 1998)

CANTO E COMUNICAZIONE NELLA *LISISTRATA* DI ARISTOFANE

Il mio intervento prende spunto dall'interesse espresso in varie occasioni da Claude Calame per i problemi riguardanti il canto corale nella poesia melica, tragica e comica. Ai suoi contributi, così ricchi e stimolanti, così sensibili agli aspetti rituali, enunciativi, performativi, emotivi, ermeneutici della voce corale, aggiungo queste sintetiche osservazioni suggerite dai miei interessi per Aristofane.

Delle commedie di Aristofane la *Lisistrata* è l'unica, fra quelle conservate, che presenta un coro suddiviso in due semicori di sesso diverso, di diversa ideologia, in fiero e attivo contrasto fra loro per buona parte del dramma. Vecchi uomini ateniesi da un lato, dominati dall'indignazione e dalla diffidenza verso le donne che hanno osato impadronirsi dell'acropoli, «la mia acropoli», come la definiscono pateticamente i coreuti (v. 263), uno spazio sacro tradizionalmente riservato agli uomini; nello stesso tempo i vecchi, nostalgicamente rivolti ad un passato improponibile, sono fiduciosi di snidare le occupanti da quella rocca che quasi un secolo prima anche il re spartano Cleomene era stato costretto ad abbandonare (vv. 271-80). Vitali, pragmatiche, positive si rivelano le vecchie donne ateniesi che li osteggiano, determinate a sostenere le amiche più giovani che hanno occupato l'acropoli e a rivendicare il loro ruolo non solo nei confronti degli uomini ma anche all'interno della *polis*.

Alla contrapposizione dei due gruppi corali che si fronteggiano nell'orchestra e che si concreta in canti e recitativi si alterna il dialogo degli attori sulla scena che ripropone, in modi e forme diversi ma paralleli a quelli del coro, il conflitto femminile-maschile e contrappone alla follia guerrafondaia degli uomini il positivo e sensato desiderio di pace delle donne. Un'alternanza e una complementarità che conferiscono vivacità e movimento all'azione della *Lisistrata*, senza tuttavia intaccare la sostanziale unità e fluidità dello svolgimento drammatico. In particolare, il ruolo attivo che il coro è chiamato a svolgere, a detrazione (uomini) o a sostegno (donne) dell'iniziativa di Lisistrata, determina un ampliamento senza precedenti, dal punto di vista quantitativo e qualitativo, delle parti ad esso tradizionalmente riservate (parodo e parabasi) e di quelle – corali e anche monodiche – che si aggiungono nell'ultima parte della commedia a sottolineare la fine dei contrasti e la concordia ritrovata.

Ripercorriamo sinteticamente lo svolgimento della *Lisistrata*. Dopo un lungo vivacissimo prologo (vv. 1-253), che stabilisce le basi della doppia iniziativa femminile per porre fine alla guerra fra ateniesi e spartani – l'occupazione dell'acropoli di Atene e il rifiuto ad unirsi con i propri mariti – il dramma offre agli spettatori una parodo grandiosa e spettacolare (vv. 254-386) che subito focalizza l'importanza dell'elemento corale: ai due semicori sono riservati ingresso e canti separati – prima gli uomini (vv. 254-318), poi le donne (vv. 319-49) – che si

concludono con uno scontro verbale e fisico, al termine del quale le donne rovesceranno l'acqua delle loro brocche sul capo dei vecchi (vv. 350-86). Dopo il primo successo riportato dalla parte femminile, l'azione si sposta di nuovo sulla scena: dominano gli attori nel lungo e articolato agone che contrappone a Lisistrata un vecchio funzionario, il probulo, incarnazione delle peggiori caratteristiche maschili (vv. 467-613). In questa scena, che si conclude con l'ingloriosa ritirata del funzionario e dei suoi poliziotti, il coro rimane in posizione defilata: i due canti che nella struttura tradizionale dell'agone precedono gli epirremi degli attori sono ristretti a due brevi canzoncine nelle quali i vecchi si fanno interpreti dei sentimenti del probulo e ribadiscono l'indignazione, già espressa nella parodo, per l'occupazione dell'acropoli da parte delle donne (vv. 476-83), mentre le vecchie sostengono le amiche celebrandone con il canto e la danza il coraggio, le qualità naturali, la grazia, l'audacia, l'intelligenza, il sincero amor di patria (vv. 541-48).

La parabasi, che occupa la parte centrale della commedia (vv. 614-705), affida ancora una volta ai due semicori una puntualizzazione della problematica, non esente da risvolti aspri sul piano fisico e verbale. Una parabasi anomala che, diversamente dalle altre commedie, non interrompe il flusso del dramma ma si inserisce nell'azione con l'autorità della sua tematica sorretta da una struttura singolarmente raddoppiata: due strofe, due antistrofi, due epirremi, due antipirremi, per dare ampio spazio a ciascuna delle parti. Una breve appendice cantata (vv. 781-828) ripropone i motivi tipici del contrasto fra i due sessi; ma la forma fiabesca (*μῦθος*) nella quale è presentata fornisce un segnale che le divergenze fra i due semicori si vanno attenuando. La riconciliazione avviene per iniziativa delle donne che in una scena realizzata in recitativo trocaico (vv. 1014-42) giungono persino a baciare i loro scontrati avversari. La riappacificazione dei due semicori segna, a tre quarti dello svolgimento della commedia, una svolta a livello contenutistico, performativo, comunicativo: alla nuova compatta unità corale non si richiede più di coadiuvare l'opera degli attori che sulla scena si accingono a risolvere i problemi causati dall'occupazione dell'acropoli e soprattutto dallo sciopero del sesso, ma di cantare all'unisono quattro strofe, perfettamente uguali fra loro, eseguite a due a due in apertura e in chiusura della grande *rhexis* di Lisistrata, rivolte con confidenza non esente da punte polemiche e scherzose ai cittadini ateniesi seduti in teatro (vv. 1043-57~1058-71~1189-202~1203-15). Superati i problemi della contrapposizione, il coro rompe finalmente l'illusione scenica e recupera la funzione di mediatore fra il poeta e il suo pubblico.

Con grande efficacia spettacolare la *exodos* della *Lisistrata* affida ad un solista spartano l'esecuzione di due canzoni di stampo tipicamente laconico per contenuti, lingua, metro, musica e danza, imperniate sull'esaltazione degli sforzi congiunti di

spartani e ateniesi al tempo delle guerre persiane (vv. 1247-72) e su una rassegna di aspetti religiosi e rituali di Sparta (vv. 1296-321). Il pubblico ateniese è trasportato in una dimensione spaziale e temporale diversa, ma accomunata a quella ateniese dal culto di Artemide e soprattutto dal culto di Atena, signora dell'acropoli e patrona di Sparta.

L'alternanza fra parti degli attori e parti del coro prima diviso poi unificato, concluse dai canti del solista, fra parti recitate e parti cantate, fra scena e orchestra, che collaborano in diversa ma eguale misura allo svolgimento dell'azione, conferisce alla *Lisistrata* una struttura fluida, scorrevole, variata, che non conosce momenti di stasi. Tutto questo grazie anche ad un coro che risulta essere, in misura maggiore rispetto ad altre commedie di Aristofane, un autentico **sunagwnisth'** e non un **khdeuth'** **aprakto'**, per dirla con le parole di Aristotele (*Poet.* 18, 1456a 26; *Probl.* 19, 48, 922b 27).

Università degli Studi di Urbino "Carlo Bo"

Franca Perusino

ANTHROPOLOGIE HISTORIQUE DES TEXTES: UN CHEMINEMENT TRANSVERSAL

Le cheminement transversal que j'aimerais proposer ici, à la suite de différentes interventions autour des relations entre Antiquité gréco-romaine et sciences humaines, est celui d'un plaidoyer pratique pour une anthropologie historique des textes, en particulier des textes poétiques grecs¹. D'emblée 'texte' s'avère être une notion trompeuse puisque les textes grecs écrits que nous déchiffrons renvoient en fait à des formes de discours oral. Il s'agit à l'évidence de formes poétiques composées à l'occasion de performances musicales en général ritualisées: comment s'imaginer une tragédie de Sophocle autrement que représentée, c'est-à-dire récitée, chantée et dansée par des acteurs et des choreutes masqués aux Grandes Dionysies, à l'intérieur du périmètre du sanctuaire consacré à Dionysos Éleuthéreus, à l'occasion de l'un de ces *mousikoi agónes* qui marquaient plusieurs des grandes célébrations cultuelles des cités grecques classiques? De manière aussi schématique qu'opératoire, on affirmera qu'un texte grec classique parvenu jusqu'à nous a toutes les chances de correspondre à un poème qu'il faut considérer comme un objet verbal rythmique animé par une exécution musicale et rituelle.

Ce que j'aimerais présenter ici, à titre d'hypothèse à propos de la contribution possible des sciences humaines à notre approche des manifestations culturelles de l'Antiquité gréco-romaine, c'est une démonstration sommaire des différents savoir-faire que sollicite une perspective d'anthropologie historique sur les discours poétiques grecs. En ce qui me concerne, ces savoir-faire, je les dois à mes années italiennes, passées entre Urbino et Rome sous l'égide de Bruno Gentili, dans le plein essor des sciences humaines au début des années 70. Mais je suis aussi redevable à la solide formation philologique reçue à l'Université de Lausanne, dans des études de base conduites par André Rivier et partagées entre la grande tradition de la philologie germanique et les pratiques plus anthropologiques du commentaire à l'anglo-saxonne: Rudolph Pfeiffer d'un côté, Eric R. Dodds de l'autre, et Hermann Fränkel en quelque sorte comme intermédiaire, les deux philologues allemands étant d'ailleurs réfugiés en Grande-Bretagne. Pour ce faire j'aimerais m'appuyer sur une lecture du fragment 17 Voigt de Sappho: poème fragmentaire s'il en est, mais entièrement significatif des implications d'une lecture selon les critères de la pragmatique linguistique élargie à l'anthropologie historique.

¹ La rédaction de la présente intervention me donne l'occasion de fixer par écrit l'expression de mon amicale reconnaissance à Christoph Riedweg, l'organisateur de la rencontre autour de *Sentiers transversaux* à l'Istituto svizzero di Roma dont il est le directeur, à Philippe Mudry, membre du Conseil de fondation de l'Institut, qui a pris l'initiative de la rencontre; ma gratitude dans la *philia* s'adresse aussi à celles et ceux qui, appartenant à différentes Universités italiennes, à l'Université de Lausanne et à l'EHESS à Paris, ont bien voulu y contribuer ainsi qu'à l'équipe de rédaction de *Lexis* qui a proposé d'en garder la mémoire écrite.

Voici la traduction des quelques expressions que nous déchiffrons dans un assemblage de fragments de deux papyrus d'Oxyrinque avec un papyrus de la Società Italiana²:

Ici, près de moi, [apparais...
puissante Héra, ta [beauté...
qu'invoquèrent les Atrides [...
les rois renommés.

Après avoir accompli [...
les premiers autour d'Ilion [...
ils partirent pour se rendre ici même [...
mais ils ne le purent,

avant de (t'invoquer) toi et Zeus le dieu des suppliants [...
ainsi que (le fils) charmant de Thyôné [...
Mais maintenant [aussi...
comme autrefois.

D'une beauté inspirant le respect [...
...] jeunes filles [...

Ces lignes nous confrontent tout d'abord à la matérialité même du texte, à ces quelques assemblages de signes graphiques qui nous renvoient, au-delà des lacunes du document, à des unités verbales. Leur enchaînement est fondé sur des unités lexicales dont la signification est déterminée par le contexte de leur usage et par des unités syntaxiques qui ont la fonction d'insérer les unités lexicales dans ce contexte. Dans cet enchaînement qui est rendu en grec par la *scriptio continua*, syntaxe et sémantique sont entrelacés dans une séquence verbale qui ne s'arrête pas à la phrase, mais qui se poursuit jusqu'à la fin du poème. L'absence dans le document-texte d'espaces entre les 'mots' et de signes de ponctuation montre que la rédaction textuelle par les caractères adaptés de l'alphabet phénicien était ressentie en Grèce classique comme la simple transposition graphique d'un flux verbal rythmé³; elle nous avertit aussi que la notion d'unité verbale ne peut avoir qu'une valeur d'ordre opératoire.

² J'ai proposé un commentaire linguistique détaillé de ce poème fragmentaire de Sappho dans *Fiction référentielle et poétique rituelle: pour une pragmatique du mythe (Sappho 17 et Bacchylide 13)*, in Ch. Delattre (éd.), *Mythe et fiction en Grèce antique*, Paris, à paraître.

³ Le travail accumulé par le simple jeu de l'avancement de l'âge accentue la pression quant au désagréable travers de la référence à ses propres travaux; dans le cas particulier, les circonstances me permettront de mentionner l'étude *Rythme, voix et mémoire de l'écriture en Grèce classique*, publié une première fois par le regretté R. Pratagostini dans *Tradizione e innovazione nella cultura greca da Omero all'età ellenistica. Scritti in onore di Bruno Gentili*, Roma 1993, 785-

À partir d'une linguistique de la phrase, le déchiffrement de ce flux verbal, oral et musical, transcrit graphiquement sur le papyrus, nous invite à l'usage des concepts opératoires offerts par l'analyse des discours⁴. Aussi rébarbative qu'elle puisse paraître à certains, l'analyse des discours offre les instruments conceptuels, du point de vue syntaxique, pour une étude de la structure du poème (trop fragmentaire dans le cas particulier); et du point de vue sémantique, pour une recherche sur les isotopies qui sont ces lignes sémantiques qui s'entrelacent dans le poème et qui en assurent la cohérence, souvent par le jeu des métaphores. Cette notion moderne d'entrelacs poétique était intégrée à la poésie grecque elle-même par une série de métaphores relatives à la construction du char, à l'assemblage du navire et à la pratique du tissage: on sait que l'un des jeux de mots étymologisants dont les poètes grecs sont particulièrement friands permet par exemple à Bacchylide de mettre en relation le nom du chant poétique (*húmnos*) avec le verbe 'tisser' (*huphaínein*)⁵. Placés sous le signe de l'harmonie (qui fait l'objet d'un autre jeu de mots avec *hárma*, un char qui peut être en particulier celui des Muses), ce subtil tissage de lignes sémantiques déployées à travers le texte envisagé comme texture en consacre la valeur artisanale et po(i)étique, au sens encore une fois grec du terme⁶. Dans ce que nous saisissons du poème de Sappho, le rôle structurant est donné aux dieux, par l'évocation de la triade «Héra – Zeus – Dionysos».

Toujours du point de vue de la présentation graphique du texte, il faut ajouter que sa disposition colométrique nous renvoie à un schéma métrique défini. Dans le cas particulier du fr. 17, il s'agit de la strophe sapphique qui rapproche tous les poèmes de Sappho réunis par l'éditeur alexandrin dans le livre I. Cette structure rythmique implique d'emblée un type spécifique de performance⁷. Appartenant de ce fait au grand genre du *mélos*, le poème composé par Sappho était destiné à une exécution dansée, avec un accompagnement musical. De plus la répétition de la structure strophique et par conséquent l'enchaînement des figures chorégraphiques

800, contribution reprise dans *Sentiers transversaux. Entre poétiques grecques et politiques contemporaines*, Grenoble 2008, 205-16.

⁴ Sur quelques principes d'analyse des discours, notamment en relation avec la prise en charge énonciative de tout énoncé et avec la pragmatique, on se référera par exemple à J.-M. Adam, *La linguistique textuelle. Introduction à l'analyse textuelle des discours*, Paris 2005, 36-84.

⁵ Bacchylide 5.9-14 (cf. aussi 19.6-10); très fréquentes, les différentes métaphores qui, empruntées aux domaines de l'artisanat, font du poème un objet fabriqué (char, tissu, statue, couronne, etc.) sont répertoriés et commentés par R. Nünlist, *Poetologische Bildersprache in der frühgriechischen Dichtung*, Stuttgart – Leipzig 1998, 110-18 (pour le tissage).

⁶ La désignation même du 'poète' en grec fait de lui un artisan: cf. D. Bouvier, *Quand le poète était encore un charpentier...Aux origines du concept de poésie*, in U. Heidmann (ed.), *Poétiques comparées des mythes*, Lausanne 2003, 85-105.

⁷ Pour les implications chorégraphiques des structures métriques, cf. B. Gentili e L. Lomiento, *Metrica e ritimica. Storia delle forme poetiche nella Grecia antica*, Milano 2003, 68-81 et 149-50.

correspondantes réfèrent à une ritualisation de la performance musicale d'une poésie à l'évidence destinée à une communication orale. Il s'agit donc d'une forme d'exécution rituelle qui relève d'une anthropologie historique des pratiques culturelles.

Les unités verbales distinguées dans la transcription textuelle du flux vocal chanté se distinguent, du point de vue morphologique, par une couleur dialectale particulière (voir par exemple les formes *tuide* au vers 7 ou *kàt tò* au vers 12). Par comparaison avec d'autres poèmes de Sappho ou d'Alcée et par la confrontation avec les formes dialectales employées dans les inscriptions de la Lesbos classique, ces traits dialectaux singuliers nous réfèrent à une langue poétique traditionnelle. Cette langue de la poésie érotique mélique est colorée par une tradition locale, délimitée dans l'espace et dans le temps: la Lesbos du début du VI^e siècle où, en contraste avec des chants que Sappho oriente essentiellement sur les relations amoureuses entre femmes, Alcée compose des poèmes masculins surtout destinés à être chantés aux rencontres symposiaques des citoyens réunis en hétaires⁸. Le recours à une langue poétique mélique qui se distingue, des points de vue dialectal, métrique, lexical et formulaire, de langue traditionnelle se manifestant pour nous dans la diction homérique exclut toute perspective génétique, sinon intertextuelle qui ferait dialoguer les poèmes de Sappho avec les poèmes attribués à Homère.

Les travaux d'Emile Benveniste sur la conduite verbale du discours nous ont rendus sensibles à la dimension énonciative de toute manifestation verbale. Toute forme de discours s'avère en effet être l'objet d'une prise en charge d'ordre énonciatif, par le biais d'un locuteur qui se manifeste principalement par les formes du *je*, mais aussi moins explicitement par différentes modalisations de l'énoncé. Dans le fr. 17 de Sappho, quelques gestes énonciatifs de deixis verbale correspondent à des repérages d'ordre spatial et temporel (*dé* au vers 1, *tuide* au vers 7, *nûn dé* au vers 11); ces indices spatio-temporels nous réfèrent au *hic et nunc* de l'énonciation et de la performance chantée et dansée du poème. Mais, comme je l'ai relevé ailleurs, ces indices qui relèvent de l'«appareil formel de l'énonciation» et qui sont significatifs du niveau (opérateur) du «discours» se mêlent dans ces vers aux indices renvoyant au niveau du «récit»: formes de l'«ici» et du «maintenant» d'un côté en combinaison avec les formes du *tu* et du vocatif qui impliquent celles du *je*; formes du «là-bas» et de l'«autrefois» pour des protagonistes de l'action narrative en *il(s)/elle(s)*. Dans le chant composé par Sappho, les Atrides invoquaient, au passé, Héra; mais la déesse est appelée ici et maintenant comme *tu*. Avec ses formes d'ordre énonciatif, la micro-narration évoque le retour des Atrides de Troie, marqué

⁸ Les termes de la controverse autour de la langue poétique dialectale des poèmes d'Alcée et de Sappho sont donnés par A. Aloni, *Saffo. Frammenti*, Firenze 1999, XXXIII-XXXVIII.

par une étape à Lesbos; la version diffère de celle rapportée soit par l'*Odyssee*, soit par le poème homérique des *Nostoi*⁹.

La forte dimension énonciative du fr. 17 de Sappho doit nous rappeler que l'épaisseur linguistique donnée à l'appareil formel de l'énonciation nous interdit de confondre le *je/nous* mélique, c'est-à-dire la *persona loquens*, avec la personne du poète, avec l'«auteur» dans sa réalité historique et psycho-sociale; les formes linguistiques assumées par l'instance d'énonciation nous renvoient d'abord à l'exécutant du poème qui peut correspondre à un groupe choral.

L'identification de la triade des divinités soit invoquées soit évoquées dans le poème 17 convoque le fameux poème du collègue et contemporain de Sappho qu'est Alcée. Dans le poème hymnique et sans doute choral qui est devenu pour nous le fr. 129 Voigt sont tour à tour invoqués Zeus, le protecteur des suppliants, Héra d'Éolie, la mère de toute chose, Dionysos Kémélios, le mangeur de chair crue. Le sanctuaire consacré à ces trois divinités a été identifié par des fouilles archéologiques; situé plus ou moins au centre de l'île de Lesbos, il constituait un sanctuaire 'panlesbien', commun aux petites communautés de l'île¹⁰. Autant la localisation géographique de ce sanctuaire commun que les fonctions complémentaires assumées par les trois divinités qui y étaient vénérées impliquent une perspective d'anthropologie historique de la religion focalisée non seulement sur les constellations polythéistes des cités grecques et sur les différents 'mythes' qui leur sont attachées, mais également sur les pratiques rituelles en relation avec les fonctions assumées par les dieux honorés.

Or un autre poème d'Alcée (fr. 130 B Voigt) indique que ce sanctuaire servait de cadre culturel à la tenue des *kallisteia*, des concours de beauté réservés aux femmes de l'île; on se souviendra sans doute que la beauté insigne des femmes de Lesbos était déjà célébrée dans l'*Iliade*, dans le sens de la rivalité¹¹. Il est donc à supposer que notamment en raison de l'adresse initiale à la puissante Héra, le poème de Sappho avait été composé pour être chanté et dansé à l'occasion de cette confrontation rituelle et publique entre des femmes parvenues à la maturité dont la beauté achevée est l'indice; ceci grâce à la formation musicale dispensée dans des groupes de type choral, tel celui animé par Sappho elle-même¹². La forme *p]arth[en-*

⁹ Homère, *Odyssee* 3.165-72; pour les différentes versions de l'étape lesbienne du retour des Atrides, voir D. Page, *Sappho and Alcaeus. An Introduction to the Study of Ancient Lesbian Poetry*, Oxford 1959 (2^e éd.), 59-62.

¹⁰ Voir les références données à propos de l'existence archéologique de ce sanctuaire par G. Liberman, *Alcée. Fragments*, Paris 1999, I 61 et 63.

¹¹ Homère, *Iliade* 9.128-30.

¹² Quant aux fonctions du 'cercle' de Sappho, je renvoie aux différentes hypothèses dont j'ai tenté de rendre compte dans *Sappho's Group: An Initiation into Womanhood*, in E. Greene (éd.), *Reading Sappho. Contemporary Approaches*, Berkeley-Los Angeles-London, 1996, 113-24.

que l'on lit au vers 14 pourrait entretenir l'espoir que le poème était chanté par un chœur de jeunes filles!

Quoi qu'il en soit, autant la triade des dieux invoqués en relation avec l'accomplissement d'un rituel dans un espace cultuel public que l'allusion narrative au retour des héros de la guerre de Troie renvoient le lecteur des textes inspiré par les instruments offerts par l'analyse des discours à l'une des questions centrales et controversées de l'anthropologie historique des religions: la relation entre le 'mythe' et le 'rite'.

Ainsi par le biais de différents procédés énonciatifs qui mêlent les plans (opérateurs) du 'récit' et du 'discours', le passé héroïque semble garantir l'efficacité de l'action culturelle présente. Cet acte rituel est accompli dans l'exécution chantée du poème qui a été composé par Sappho; sans doute mis en scène par la poétesse, le chant est ritualisé dans les mouvements chorégraphiques indiqués par le rythme métrique et accomplis par le groupe choral qui chante le poème ou qui l'accompagne musicalement. Le récit 'mythique' que les Grecs considéraient comme un *palaiôn* (éventuelle allusion au vers 12!) sert de référence temporelle au déploiement spatial et signifiant du rituel chanté et dansé. Cette relation référentielle d'ordre symbolique, avec la fonction étiologique qu'elle peut assumer, est au cœur de la pragmatique d'un texte qui ne fait sens que replacé dans son contexte anthropologique de performance: le concours de beauté féminine non pas pour élire la prochaine Miss Lesbos, mais pour consacrer l'éducation musicale des jeunes filles à l'épanouissement de la beauté féconde protégée par Aphrodite et par Héra en vue du mariage.

Une telle approche s'écarte à plusieurs égards des principes fondant l'herméneutique traditionnelle revisitée par Jean Bollack et certains de ses disciples sous la forme d'une 'philologie critique' souvent illusoire. En effet une anthropologie historique des textes (grecs), par le recours aux concepts opératoires fournis par l'analyse des discours, s'interdit toute distinction entre explication et compréhension. En revendiquant le recours (critique) à des instruments analytiques, elle se méfie de toute approche qui serait fondée sur la *Einfühlung*, de même qu'elle écarte toute relation de filiation plus ou moins linéaire entre Grèce antique et modernité. Focalisée en ce qui concerne différentes formes de discours sur la question de la pragmatique, elle ne saurait admettre qu'il y ait, inscrit dans le texte, un sens à découvrir. Si elle reconnaît la créativité de l'individu et par conséquent la réalité des auteurs-poètes, elle est aussi sensible aux déterminations complexes, d'ordre institutionnel, culturel et surtout langagier auxquelles sont soumises leurs créations, notamment par l'intermédiaire de la compétence générique. Surtout, elle est consciente que la lecture anthropologique des textes anciens est à son tour ancrée dans un *hic et nunc*, celui du paradigme dans lequel nous sommes insérés; c'est le

paradigme académique et idéologique dans lequel nous exerçons nos fonctions d'enseignant et de chercheur universitaire en sciences humaines.

Quant à cet ancrage, institutionnel, social et culturel, dans un ensemble de représentations qui orientent nos lectures, les relations savantes avec les manifestations que nous offre la culture grecque nous montrent que ce repérage est lui-même soumis au changement historique. Ce constat critique nous engage à une position épistémologique de relativisme mesuré, à l'égard des manifestations symboliques des Grecs aussi bien que vis-à-vis de nos propres outils d'enquête. Une telle position est soutenue par l'échange (asymétrique, de manière constitutive) avec une culture autre à partir d'un point de vue qui se veut décentré; ce sont en particulier les contacts réguliers et amicaux avec de nombreux collègues italiens et avec leurs doctorant-es qui, tout à la fois, assurent à ce regard son décentrement et permet, par le partage, d'empêcher une perspective relativisante de verser dans un relativisme individuel et égocentré. En retour, le regard décentré se portera sur le paradigme dont nous dépendons, de manière critique d'une part, mais de manière active de l'autre dans la mesure où la focalisation critique sur notre contexte intellectuel nous invite à l'engagement social.

Dans cette perspective de décentrement critique et pratique, le cheminement intellectuel transversal ne serait rien s'il ne pouvait s'appuyer sur des itinéraires de traverse bien réels, suivis au rythme de la marche sous ses différentes formes: itinéraires alpins bien sûr tel celui qui, par le glacier suspendu de Tsan de Tsa, permet une incursion éphémère et limitrophe dans la haute Valpeline italienne avec sa lumière méridionale; ou les itinéraires traversant une histoire de l'architecture tels ceux, naguère, le long des ruelles de Rome dans le silence piétonnier d'un soir de mars ou d'un dimanche matin de juin. Mais c'est aussi la cadence de la progression transversale dans un cheminement montagnard qui évoque, après l'organisation des formes architecturales, l'élan rythmé d'un air d'opéra de Mozart ou la cadence apaisante d'un choral de Bach. Sans doute est-ce cette expérience du rythme somatique qui interdit, par exemple, de considérer la tragédie grecque comme un texte porteur d'un sens. Une comparaison différentielle inspirée par l'anthropologie historique nous inviterait plutôt à rapprocher le drame attique en performance par exemple d'une Passion de Bach, dans l'alternance entre récitatifs, airs chantés et parties chorales. L'exécution musicale publique d'une cantate de Bach dans un sanctuaire issu de la Réforme n'est-elle pas une manière de rendre actif, esthétiquement et affectivement, l'un ou l'autre des épisodes du récit fondateur de la chrétienté? Le 'mythe' en acte par la recreation musicale dans la performance ritualisée!

C'est peut-être, dans la différence, ce que nous pouvons nous imaginer de la performance rituelle du poème 17 de Sappho, en particulier par l'intermédiaire de la

C. Calame

musicalité de la culture académique italienne. Pensons à l'effort d'imagination anthropologique qui serait requis des musicologues et des historiens de la culture musicale du XVIII^e siècle si du *Don Giovanni* de Mozart nous n'avions que le livret. À vrai dire, avec les textes grecs, ne nous sont parvenus que les livrets, souvent lacunaires, de performances musicales éloignées dans l'espace et dans le temps. Il appartient à une anthropologie historique de la culture gréco-romaine d'en faire revivre le dynamisme pratique dans ses implications symboliques, du point de vue de leur *textus* et du point de vue de leur pragmatique esthétique et sociale.

École des Hautes Études en Sciences Sociales Paris

Claude Calame